

**Fiktionen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat in
Film und Fernsehen
Ein interkultureller Vergleich**

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig - Maximilians - Universität München

vorgelegt von

Evangelia Kolovou

aus Griechenland

2017

Erstgutachter: Prof. Dr. Christian Begemann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Marie-Elisabeth Mitsou

Drittgutachter: Prof. Dr. Christopher Balme

Datum der mündlichen Prüfung: 20/7/2017

Vorwort

Die Idee für die vorliegende Dissertation entstand durch die Literatur. Texte deutscher Autoren wie Siegfried Lenz, Günther Grass, Johannes Bobrowski und anderer oststämmiger Autoren ergänzten meine Lektüren griechischer Autoren, z.B. Ilias Venezis, Dido Sotiriou, Stratis Doukas, Kosmas Politis u.a., die ebenfalls die Fluchterfahrung fiktionalsierten. Durch die vergleichend-kontrastive Beschäftigung mit diesen literarischen Texten erkannte ich die interkulturelle bzw. europäische Dimension des kollektiven Erinnerungstopos „Vertreibung“ bzw. „Zwangsaussiedlung“.

Eine weitere Motivationsquelle waren die Erinnerungskriege, die die politische Brisanz des Topos mehrere Jahrzehnte nach der jeweiligen Vertreibung unter Beweis stellen: Die Debatte um das geplante Zentrum gegen Vertreibungen in Berlin (2006) und jene um die Darstellung der Vertreibung der kleinasiatischen Griechen im Geschichtsbuch der 6. Grundschulklasse, die ungefähr im gleichen Zeitraum stattfand. Zudem weckte die Rolle der Presse und der audiovisuellen Medien bei diesen Debatten mein Interesse an den Formen, die Heimatverlust als Fiktion in Film und Fernsehen annehmen kann, sowie an der Rolle dieser Repräsentationen bei Prozessen kollektiver Identitätsstiftung.

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich während der Anfertigung der Dissertation unterstützt und motiviert haben.

Zuerst gebührt mein Dank Herrn Dr. Christian Begemann, Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München, der meine Doktorarbeit betreute und als Erstgutachter bewertete. Für die langjährige, tadellose Zusammenarbeit seit meinem Masterstudium „Literatur und Medien“ an der Universität Bayreuth, das er damals koordinierte, die hilfreichen Anregungen, die konstruktive Kritik bei der Erstellung dieser Dissertation und die Unterstützung, jedes Mal wenn ich mit Schwierigkeiten konfrontiert war, möchte ich mich herzlich bedanken.

Ebenfalls möchte ich mich bei Frau Prof. Dr. Marie-Elisabeth Mitsou aus dem Bereich der Neogräzistik der LMU München bedanken. Dank der Teilnahme an Frau Mitsous Lehrveranstaltungen und unserer anregenden Diskussionen konnte ich mir Grundkenntnisse aus dem Studiengbiet der Neogräzistik aneignen, ohne die die Voldendung meines Promotionsprojektes unmöglich gewesen wäre.

Ein besonderer Dank gilt auch Herrn Dr. Christopher Balme, Professor für Theaterwissenschaft an der LMU München, zunächst fürs Interesse, das er an meinem Projekt zeigte und für seine Bereitschaft, als Drittgutachter am Promotionsausschuss teilzunehmen.

Weiterhin danke ich Herrn Dr. Jürgen E. Müller, emeritiertem Professor für Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth. Durch die Teilnahme an seinen Seminaren konnte ich mich in Aspekte der Inszenierung von „Geschichte“ in den audiovisuellen Medien Film und Fernsehen vertiefen und „Geschichte“ in den Medien mit „Geschichte“ der Medien verbinden.

Ebenfalls danke ich Frau Dr. Carola Hilmes, Professorin für Neuere Deutsche Literatur, deren Raumseminar im Sommersemester 2011 an der LMU München mir zu notwendigen Erkenntnissen zum Thema „Raum“ in der Literatur und den anderen Medien verhalf.

Ich möchte mich noch bei allen Kommilitonen und Kommilitoninnen aus den Doktoranden-Kolloquien Herrn Begemanns und Frau Mitsous von Herzen bedanken. Dank unserer zahlreichen interessanten Debatten und Diskussionen war ich in den verschiedenen Etappen der Arbeit in der Lage, die Stichhaltigkeit meiner Argumentation zu überprüfen. Ihnen auch verdanke ich ohne Zweifel, dass diese Dissertation in dieser Form vorliegt.

Besonders möchte ich mich bei der Stipendienstiftung des griechischen Staates (Idryma Kratikōn Ypotrofeiōn / IKY) bedanken, die mich mit einem dreijährigen Stipendium förderte und in der ersten entscheidenden Phase der Promotion den Aufenthalt in München ermöglichte. Zudem danke ich dem griechischen Bildungsministerium, bei dem ich seit 2007 als Gymnasiallehrerin tätig bin, das mich für diesen Zeitraum beurlaubte.

Eine der Hauptschwierigkeiten der Arbeit war, das audiovisuelle Primärmaterial zu finden bzw. zu veröffentlichen. Manche Filmbeispiele waren weder im Internet noch in DVD-Form im Handel zu kaufen oder die Rechtslage war unklar. Darum möchte ich allen Personen aus dem Bereich der Medien herzlich danken, die mich entweder mit Material versorgten oder die Veröffentlichung von Szenenbildern aus einzelnen Filmen kostenlos genehmigten:

- Frau Agnes Mandoki aus der „Seitz GmbH Filmproduktion“,

- Herrn Christoph Güttel aus der Filmgesellschaft „UFA-Fiction“,
- Herrn Torsten Vagt aus dem Zweiten Deutschen Fernsehen,
- Herrn Tim Kühner aus dem Medienunternehmen „Studio Hamburg Enterprises“,
- Frau Britta Ditges aus dem Westdeutschen Rundfunk,
- Herrn Matthias Wagner aus dem Hoffmann & Campe Verlag,
- Herrn Antonis Karatzopoulos aus der griechischen Produktionsgesellschaft „Kara-
giannis-Karatzopoulos“,
- Frau Sotiria Matziri-Koundourou, Ehefrau des Regisseurs Nikos Koundouros, die
für meine Analyse des Films *1922* viele gute Worte zu sagen hatte,
- Frau Phöbe Oikonomopoulou, Ehefrau und Produzentin des griechischen Regisseurs
Theo Angelopoulos,
- Dem Regisseur Vangelis Serdaris, der sich trotz seiner gewollten Isolation in seinem
Heimatsdorf auf Peloponnes für mein Projekt interessierte und die Veröffentlichung
der Szenenbilder ohne Gebühr erlaubte.

Abschließend möchte ich mich bei meinen Eltern Emmanouil und Argyri Kolovos bedanken, die mein langjähriges Studium in Griechenland und Deutschland ermöglichen und stets ein offenes Ohr für meine Sorgen hatten.

Meinem Ehemann Panagiotis Drosos danke ich für den starken emotionalen Rückhalt insbesondere in der letzten schwierigen Phase der Promotion.

Evangelia Kolovou

Thessaloniki, 31.12.2017

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I: Fiktionalisierungen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat im Vergleich: theoretische und methodische Voraussetzungen	10
1. Einleitung	10
1.1. Heimatverlust als europäische Kollektiverfahrung im 20. Jahrhundert	10
1.2. Formulierung der Fragestellung	15
1.3. Stand der Forschung: Themen, Texte, Medien	17
1.4. Der kulturwissenschaftliche Forschungsrahmen	20
2. Aspekte und Achsen interkulturellen Vergleichens	25
2.1. Vorüberlegungen zur (Un-)Vergleichbarkeit	25
2.2. Die Vergleichsobjekte: zwei case studies	28
2.3. Begründung des deutsch-griechischen Vergleichs: Inszenierungen von Vertreibung und Zwangsumsiedlung als Basis für imagologische Vergleiche	34
3. Niederlage, Territorial- und Heimatverlust als „gewählte“ Traumata: Verwendbarkeit und Grenzen des Trauma-Konzepts	40
3.1. Erinnerung an das Opfersein	40
3.2. Zum Begriff „Trauma“ im Sinne einer kulturwissenschaftlich relevanten Psychotraumatologie	42
3.3. Zur Kollektivierung von „Trauma“: kulturelle Traumata	45
3.4. Kollektives Trauma als gewähltes Trauma	50
3.5. Verlustnarrative: Helden-, Täter- und Opferidentität(en)	56
4. Der mediale Faktor: Geschichtsbilder im Film und Fernsehen	59
4.1. Audiovisuelle Medien als Identitätsstifter und Indikatoren kollektiver Stimmungen	59
4.2. Der „Sinn“ der Geschichte	62
4.2.1. Geschichtsbewusstsein und Geschichtsrepräsentation	62
4.2.2. Narrativität und Identitätsstiftung	66
4.2.3. <i>History visions</i> im Film	68
4.3. Die Zeit im Raum: „Geschichts“-Topographien im Film	70
4.3.1. Eine Wende zum „Raum“: Zum „ <i>spatial turn</i> “	71
4.3.2. Mediale „Raum“-Konstruktionen: Der Film und die anderen Künste	74
4.3.3. „Raum“ im Film	76
4.3.4. Das „Dispositiv“ in der Filmtheorie: Transparenz und Reflexivität	79
4.3.5. „Raum“ in der Filmgeschichte	82
4.4. Das Fernsehen	84

TEIL II: „Heimat“ als a priori verlorener Raum. Aspekte des Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ in audiovisuellen Fiktionen der BRD	89
1. „Heimat“ bis 1945: Facetten eines „deutschen“ Konzeptes	90
1.1. Begriffsklärung	90
1.2. Zur Begriffsgeschichte	92
1.3. „Heimat“-Konstanten	98
2. Integrationsimaginationen im Populärfilm der 1950er Jahren	102
2.1. „Heimat“ zwischen „Deutschem Osten“ und der BRD	102
2.2. Vom Trümmer- zum Heimatfilm	104
2.3. Filmbeispiel <i>Waldwinter</i> (Wolfgang Liebeneiner / 1956)	108
2.3.1. Kurze Story-Plot-Skizze	108
2.3.2. „Heimat“-Raumsemantik(en)	110
2.3.3. Figurenkonstellationen: Eigenes und Fremdes im Sinne der „Heimat“	114
2.3.4. Heimatverlust verdrängen, „Heimat“ wiederfinden	118
3. „Flucht und Vertreibung“ in den '60er und '70er Jahren	123
3.1. Erinnerungskulturelle Schwerpunktverlagerungen	124
3.2. Verlorene Heimat im Rahmen des „Antiheimat“-Prinzips: <i>Die Blechtrommel</i> (Volker Schlöndorff / 1979)	128
3.2.1. Grass verfilmt	128
3.2.2. Oskar Matzerath und die „Heimat“	131
3.2.3. Kontextualisierung von „Flucht und Vertreibung“	137
4. „Flucht und Vertreibung“ in den '80er Jahren	142
4.1. Erinnerungskulturelle Landschaft in der Ära Kohl	142
4.2. Medialisierung von „Geschichte“: „Flucht und Vertreibung“ im deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehen der 1980er Jahre	146
4.3. Das „Land der dunklen Wälder“: Ostpreußen in der deutschen Nachkriegsliteratur	150
4.4. Filmbeispiel: <i>Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland</i> (Regie: Michael Lähn / ZDF / 1987)	152
4.4.1. Zum Inhalt des Fernsehfilms	152
4.4.2. Ver-Ortungen: Das Zentrum der Welt in der Peripherie	154
4.4.3. Altpreußen, Kaiserreich, Nationalsozialismus, Nachkriegsdeutschland: Deutsche Geschichtsbilder zwischen Kontinuität oder Bruch	159
4.5. Filmbeispiel: <i>Heimatmuseum</i> (Egon Günther / 1988)	165
4.5.1. Die Verfilmung eines Bestsellers	165
4.5.2. „Heimat“ und „Anti-Heimat“ bei Lenz und Günther	169
4.5.3. Schwerpunktverlagerungen im Fernsehfilm	175

5. Der Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ nach 1990	178
5.1. Erinnerungskulturelle Tendenzen nach der Wiedervereinigung	178
5.2. Filmbeispiel <i>Die Flucht</i> (Kai Wessel / ARD 2007)	184
5.2.1. Allgemeines zum Fernsehfilm	184
5.2.2. Figurenkonstellationen: Die Schuldigen und die Unschuldigen	187
5.2.3. Opfergeschichte und Geschlechterdiskurs	192
TEIL III: „Kleinasiatische Katastrophe“ (Mikrasiatikē Katastrophē) und „Verlorene Heimaten“ (Hamenes Patrides) in griechischen Film- und Fernsehfiktionen (1960-2010)	
1. Zum Erinnerungstopos „Mikrasiatikē Katastrophē“	196
1.1. Einleitung	196
1.2. „Heimat“ (patrida) und „Nation“ im Rahmen des griechischen Nationalismus und Irredentismus	197
1.3. „Verlorene Heimaten“ und die „Nation“: Erinnerungsnarrative und die audiovisuellen Medien	202
1.3.1. Zwischenkriegszeit (1922-1940)	202
1.3.2. Formen der kollektiven Erinnerung in der Nachkriegszeit: Der populäre griechische Film der '60er Jahre	205
1.3.3. Das Kleinasien-Narrativ der griechischen Linken und seine Reproduktion im Autorenkino (NEK)	209
1.3.4. Erinnerungskulturelle Tendenzen seit 1980: „Kleinasien“ im späten griechischen Film und Fernsehen	213
2. Kollektive Erinnerung an „Kleinasien“ im populären Film der '60er Jahre: Filmbeispiel: <i>Die Vertreibung</i> (O diōgmos / Grigoris Grigoriou 1964)	218
2.1. Zur Handlung und narrativen Struktur des Films	218
2.2. „Griechische Geschichte“ als heroisches Narrativ	219
2.3. Die imagologische Ebene: Eigenes und Fremdes	221
2.4. Gender, Raum, Identität	226
3. Das linke „Kleinasien“-Narrativ im NEK (Neues Griechisches Kino): Filmbeispiel <i>1922</i> (Nikos Koundouros, 1978)	228
3.1. Allgemeines	229
3.1.1. Die literarische Vorlage	229
3.1.2. Der Film und seine Rezeption	230
3.1.3. Inhalt und Struktur des Filmes	232
3.2. Theater-im-Film: (De)Konstruktionen von „Hellas“	234
3.2.1. „Hellas“ auf der Bühne	234
3.2.2. Performativität und szenisches Erzählen außerhalb des Theaters	236
3.3. Die <i>dramatis personae</i> als Kollektivsubjekte	238
3.4. Semantisierung des Raums und (De-)Konstruktionen von „Nation“	242
3.5. Abschließende Bemerkungen: „Volk“, „Nation“ und „Staat“	246

4. „Kleinasien“ im späten griechischen Film	248
4.1. Kontextualisierung von Heimatverlust und Flüchtlingsschicksale in <i>Trilogy 1. The Weeping Meadow</i> (Trilogia 1. To livadi pou dakryzei / Theo Angelopoulos, 2004)	248
4.1.1. Das filmische Werk von Theo Angelopoulos	248
4.1.2. „Geschichte“ im Raum	249
4.1.3. Inhalt des Films <i>Trilogy 1. The Weeping Meadow</i>	252
4.1.4. Fluchttrauma als Dekonstruktion der <i>imagined community</i>	253
4.2. Ein „Kleinasien“-Film ohne „Kleinasien“: <i>Die Siebte Sonne der Liebe</i> (O Evdomos Ēlios tou Erōta / Vangelis Serdaris, 2001)	260
4.2.1. Kurze Inhaltsangabe	260
4.2.2. „Gender“ als das Fremde in der „Nation“	261
4.2.3. Identität und Differenz in <i>Die Siebte Sonne der Liebe</i>	263
4.2.3.1. Frauen- vs. Männergemeinschaften	263
4.2.3.2. Deviante Sexualität	265
4.2.3.3. <i>Nation</i> und <i>class</i> : Die Spaltung der Nation	267
4.2.4. Raumbilder und Schauplätze	269
4.2.4.1. Dekonstruktion der Provinzidylle	269
4.2.4.2. Die großbürgerliche Villa: Ein soziales Milieu und seine Dekonstruktion	270
4.2.4.3. Diskurs-Ort „Kleinasien“ als türkenloses Narrativ	271
5. „Unser Orient“ (Ē kath' ēmas Anatolē) im privaten Fernsehen: <i>Die Hexen von Smyrna</i> (Oï magisses tēs Smyrnēs / Kostas Koutsomytis, 2005-2006)	275
5.1. Allgemeines zur Koutsomytis' Fernsehserie	275
5.2. Der imagologische Rahmen	278
5.2.1. „Orientalismus“ in <i>Die Hexen von Smyrna</i>	278
5.2.2. „Orient“-„Okzident“ in der Fernsehversion von <i>Die Hexen von Smyrna</i>	281
5.2.3. Zwischen Hut und Kopftuch	284
5.3. Die Ambivalenz von „Geschichte“	286
TEIL IV: Schlussfolgerungen – Ausblick	290
LITERATURVERZEICHNIS	306

TEIL I: Fiktionalisierungen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat im Vergleich: theoretische und methodische Voraussetzungen

1. Einleitung

1.1. Heimatverlust als europäische Kollektiverfahrung im 20. Jahrhundert

Wenn das 19. als Jahrhundert der Ethnogenese gilt, verdient das 20. zweifellos die Bezeichnung „Jahrhundert der Ethnokatharse“. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts galten Zwangsumsiedlungen – im Gegensatz zum aktuellen Konsens – als realpolitisch legitimes Werkzeug zur Bildung national homogener Staaten sowie zur Vermeidung künftiger Streitigkeiten.¹ Der Historiker Hans Lemberg bemerkt, dass derartige Massenbewegungen zumeist in sozioökonomisch instabilen Perioden stattfinden würden, in denen *„das Staatensystem erheblichen Wandlungen unterworfen war“*.² „Vertreibung“, „Zwangsumsiedlung“, „ethnische Säuberung“, „Deportation“ und „Genozid“ gehören also zu den Grundfolgen der beiden Weltkriege und sind darum Zentraltopoi der kollektiven Erinnerung in mehreren europäischen Ländern.

Die semantische Ungenauigkeit der genannten Begriffe wird öfters zum Anlass zu öffentlichen Auseinandersetzungen. Auf der anderen Seite liegt ihre Korrelation mit „Nation“ und Nationalismus auf der Hand.³ So war gerade nicht der Westen des Kontinentes betroffen, wo nach Rolf-Ulrich Kunze *„nationale Identität durch gemeinsames politisches nationsbildendes Handeln“* verwirklicht wurde und zur frühen Bildung von Nationalstaaten (z.B. England, Frankreich, Spanien u.a.) führte. Ausgehend von der gängigen Differenzierung nach „Staatsnationen“ und „Kulturnationen“ verdeutlicht Kunze: *„In Mittel- und Osteuropa hingegen dominierten Sprache, Kultur,*

¹ Der polnische Historiker Jan Piskorski betrachtet Umsiedlungen jedoch nicht als speziell europäisches Phänomen des 20. Jahrhunderts, sondern *„als Begleiterscheinungen der Menschheitsgeschichte“*. Als Beispiele erwähnt er den Exodus der Juden aus Palästina, die Flucht der Hugenotten aus religiösen Gründen u.a.: *„Aussiedlungen sind jedenfalls kein Kind des Nationalismus, wie man häufig meint, (...). Ich habe auch Zweifel, ob das Ausmaß der Aussiedlungen im 20. Jahrhundert tatsächlich alles übersteigt, was man früher kannte. In absoluten Zahlen sicherlich, aber ich wage zu bezweifeln, dass das in diesem Fall der richtige Bezugspunkt ist“*. Vgl. Vertreibung und deutsch-polnische Geschichte. Eine Streitschrift. Osnabrück 2005. S.64-66.

² „Das Jahrhundert der Vertreibungen“. In: Bingen/Borodziej/Troebst: Vertreibungen europäisch erinnern? Wiesbaden 2003. S.44-45.

³ Franz Nuscheler nennt Nationalismus als Hauptursache für Vertreibung, Zwangsumsiedlung und ethnische Säuberung. Vgl. „Flucht und Exil: Abgeschieden leben“. In: Pflüger: Abschiedlich leben. Umsiedeln – Entwurzeln – Identität suchen. Olten 1991. S.12.

zum Teil auch Religion und ethnische Zugehörigkeit den Nationsbegriff von Nationalismen, deren politisches Fernziel zwar die Errichtung von Nationalstaaten war, doch deren politische Realität von ethnischen, konfessionellen und sprachlichen Gemengelagen bestimmt blieb“.⁴

In Südost- und Mitteleuropa geht also die Nationalidee der Nationalstaatlichkeit voraus. Separatismus- oder umgekehrt Unifikationsbestrebungen zielten auf eine politische Existenz für „obdachlose“ Nationen ab. Der italienische und der deutsche Nationalismus bemühten sich beispielsweise darum, die territoriale Zerstückelung des als „national“ angenommenen Raums durch die Gründung eines Nationalstaates zu beheben.⁵ Anderswo entstanden „Kulturnationen“ im Herzen der Vielvölkerimperien (z.B. Osmanisches Reich, Habsburger Monarchie, Russisches Reich, Preußen), wiewohl ethnische und religiöse Minderheiten innerhalb dieser transnationalen Staatsgebilde früher eine Selbstverständlichkeit waren.⁶

Ein neuer Modus Vivendi, der den veränderten sozialpolitischen Umständen angemessen gewesen wäre, konnte aufgrund der prinzipiellen Unfähigkeit des Nationalstaates, mit Multikulturalität umzugehen, kaum mehr gefunden werden. Dies hatte nach Karl Schlögel schwerwiegende Folgen für die ethnisch-kulturelle Physiognomie Europas: *„Mit jeder Grenzziehung wurde ein Stück ethnischer Vielfalt herausoperiert. Mit jedem Abkommen wurden Minderheiten zur Assimilation gezwungen oder Minderheiten als Fünfte Kolonnen verdächtigt und bei der nächst sich bietenden Gelegenheit über die Grenze abgeschoben. Kriege waren die radikalsten Beschleuniger dieses Prozesses. Der Krieg ist der große Entwurzler, der große Bewegter. Es ist kein Zufall, dass der Viehwaggon wahrscheinlich das charakteristische Gefährt des 20. Jahrhunderts geworden ist. Es steht für die Verschiebung ganzer Völker, für das Wegbewegen, für das De-portieren, für Ein- und Aussiedlung“.⁷*

⁴ Rolf-Ulrich Kunze: Nation und Nationalismus. Darmstadt 2005. S.14. Im Rahmen dieser Arbeit wird „Nation“ als Konstruktion der Moderne bzw. in Abgrenzung von ihren vormodernen Vorläufern.

⁵ Zur deutschen Ethnogenese vgl. Dieter Langewiesche: Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa. München 2000. S.172-189.

⁶ Im Osmanischen Reich, wo „religious identity superseded other identities“ (K. Kaser), wurden Griechisch-Orthodoxe vom Sultan als „millet“ bzw. „Nationalität“ anerkannt, obwohl nicht alle Griechisch sprachen. Der orthodoxe Patriarch in Istanbul galt als „millet başı“ bzw. „Oberhaupt der Nationalität“ und war der Hauptgesprächspartner des Sultans bezüglich Angelegenheiten, die das Millet anbelangten. Vgl. Karl Kaser: The Balkans And The Near East. Introduction To A Shared History. Berlin 2011. S.328.

⁷ „Wie europäische Erinnerung an Umsiedlung und Vertreibungen aussehen könnte“. In: Kruke: Zwangsmigration und Vertreibung. Europa im 20. Jahrhundert. Bonn 2006. S.58.

Die ersten erzwungenen Bevölkerungsumsiedlungen fanden in Südosteuropa bzw. im Balkanraum schon im Vorfeld des I. Weltkrieges statt.⁸ Im Laufe des Ersten Weltkrieges fielen christliche Bevölkerungen im osmanischen Reich einer Repressionspolitik zum Opfer, die zu Massendeportationen und Massentötungen führte.⁹ Mit der Landung der griechischen Armee in Smyrna (Mai 1922) begann der Kleinasiatische Krieg zwischen Griechen und Türken (1919-1922).

Infolge der griechischen Niederlage erreichte die Politik der Zwangsmigration in Südosteuropa ihren Höhepunkt: Im Juli 1923 wurde zwischen Griechenland und der jungen türkischen Republik Atatürks das Abkommen von Lausanne unterzeichnet, das erstens eine neue Grenzziehung und zweitens eine umfangreiche Austauschaktion christlicher Griechen gegen muslimische Türken vorsah.¹⁰ Das besiegte Griechenland musste demgemäß ungefähr 1.500.000 Flüchtlinge aus der ganzen Türkei aufnehmen, während gleichzeitig die Muslime Griechenlands (ca. eine halbe Million) das Land verlassen mussten.¹¹

Die zweite Vertreibungswelle in Europa ereignete sich kurz vor, während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Schauplatz war diesmal Ost- und Mitteleuropa. Diese Region ist nach Moritz Czàky „bis in die Gegenwart von einer endogenen und exogenen ethnisch-kulturellen Pluralität bestimmt“, was sie besonders krisen-

⁸ In den Balkankriegen 1912-13 haben alle Partner der Balkankalition (Serben-Montenegriner, Bulgaren, Griechen) auf Kosten des Osmanischen Reichs erhebliche territoriale Gewinne erzielt. Griechenland hat z.B. seine Oberfläche fast verdoppelt. Die Kriege hatten Tausende von muslimischen Flüchtlingen zur Folge, die die ehemaligen balkanischen Provinzen des Osmanischen Reichs verließen, um in die Türkei überzusiedeln. Dazu vgl. Stevan K. Pavlowitch: A History of the Balkans 1804-1945. London 1999. S.196-207.

⁹ Dazu vgl. Schaller/Zimmerer: Late Ottoman genocides. The dissolution of the Ottoman Empire and Young Turkish population and extermination policies. London 2009. S.1-8. Der amerikanische Konsul im Osmanischen Reich George Horton erzählt als Zeitzeuge davon. Vgl. The Blight of Asia. Indianapolis 1926. http://www.armenews.com/IMG/Horton_The_Blight_of_Asia.pdf (letzter Zugriff: 26-2-2016).

¹⁰ In der Einleitung des Bandes *Migration in the Southern Balkans* skizzieren die Herausgeber die verschiedenen Fluchtwellen im südlichen Balkan im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts. Es stellt sich heraus, dass der im Rahmen des Lausanner Abkommens (1923) beschlossene Bevölkerungstransfer der Höhepunkt eines langen Ethnokatharse-Prozesses war, der im 19. Jahrhundert begann. Vgl. Martin Baldwin-Edwards u.a.: Migration in the Southern Balkans. From Ottoman Territory to Globalized Nation States. London 2015. S.1-11.

¹¹ Vom Austausch ausgenommen wurden das Patriarchat und die griechisch-orthodoxen Einwohner Istanbuls sowie der nordostägäischen Inseln Imbros und Tenedos (tk. Gökceada und Bozcaada) und die z.T. türkischsprachigen Muslime Westthakiens in Griechenland. Dazu vgl. Konstantinos Tsitselikis: Ἐλλήνοtourkikῆ antallagῆ plēthysmōn. Ptyches mias ethnikῆs syngrouēs (Der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch. Aspekte eines nationalen Konfliktes). Athen 2006 (Einleitung, S.15-39).

bzw. konflikthanfällig macht.¹² Als Folge des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes (1938) wurden 1939 62.500 Deutschbalten aus Lettland und 13.700 aus Estland „heim ins Reich“ bzw. in die neu gebildeten Reichsgauen Wartheland und Westpreußen zwangsumgesiedelt. 1945 müssen die deutschbaltischen Siedler – zusammen mit den alteingesessenen deutschen Bevölkerungen der Ostprovinzen – auch ihre neue Heimat verlieren.¹³

Während des Krieges waren Umsiedlungsaktionen ein beliebtes Mittel der Nazis in den okkupierten Regionen Europas, wovon vor allem Polen und Juden betroffen waren.¹⁴ Die Aussiedlung polnischer Bevölkerungen bei gleichzeitiger Besiedlung ganzer Regionen im besetzten Polen mit Volksdeutschen aus dem „Heim-ins-Reich“-Projekt und die Deportation der Juden in Konzentrationslager hingen offensichtlich eng zusammen. Nach Karl Schlögel war es nämlich kein Zufall, dass *„Adolf Eichmann, der Logistiker der ‚Endlösung‘ seine ersten Erfahrungen in großmaßstäblicher Umsiedlung und Deportation als Beamter der Umsiedlungszentrale im Warthegau gemacht hatte“*.¹⁵

Horst Möller betrachtet deshalb die Nazi-Terrorherrschaft als katalytischen Faktor, so dass *„das Jahr 1945 nicht ohne das Jahr 1933 und nicht ohne das Jahr 1939 zu erklären ist“*.¹⁶ Wenn die Voraussetzungen für die Vertreibung der Ostdeutschen bereits vor 1945 geschaffen wurden, war die Niederlage und bedingungslose Kapitulation Deutschlands gewiss der entscheidende Faktor. In den Konferenzen von Potsdam und Jalta griffen die Siegermächte aufs erprobte Mittel der Zwangsumsiedlungen zurück. Als Ziel der Vertreibung der ethnisch deutschen Bevölkerungen östlich der

¹² „Gedächtnis, Erinnerung und die Konstruktion von Identität. Das Beispiel Zentraleuropas“. In: Boss-hart-Pfluger u.a.: Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktionen von Identitäten. Frauenfeld 2002. S.42.

¹³ Die Informationen über die „Heim-ins-Reich“-Aktion sowie die Zahlen der zwangsumsiedelten Baltendeutschen stammen aus Gert von Pistohlkors: „Flucht und Vertreibung als Thema der baltischen Geschichte im 20. Jahrhundert: Einige Bemerkungen“. In: Kruke: Zwangsmigration und Vertreibung. Europa im 20. Jahrhundert. Bonn 2006. S.142.

¹⁴ Zum Raumdenken der Nazis, das zu dieser Siedlungspolitik führte, vgl. Hansjörg Gutberger: „Auf dem Weg zu einer radikalen Ordnung des Sozialen: Nationalsozialistische Raumforschung. Raumordnung und ländliche Sozialwissenschaft vor Beginn der NS-Siedlungspolitik im Zweiten Weltkrieg“. In: Geschichte und Region / Storia e regione. 18. Jahrgang, 2009. Heft 2. S.21-47.

¹⁵ „Wie europäische Erinnerung an Umsiedlung und Vertreibungen aussehen könnte“. In: Kruke: Zwangsmigration und Vertreibung. Europa im 20. Jahrhundert. Bonn 2006. S.59.

¹⁶ „Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Zur Einführung“. In: Gauger/Kittel: Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Sankt Augustin 2004. S.11-12.

Oder-Neiße-Grenzlinie wurde die Friedenssicherung im Nachkriegseuropa erklärt.¹⁷ Zugleich wurde Ostpolen evakuiert und der Sowjetunion übergeben, wofür die Volksrepublik Polen die „entdeutschen“ Gebiete im Westen gewann. So strömten Millionen Menschen aus Westpreußen, Schlesien, Pommern, Ost-Brandenburg, Ostpreußen, der Memel, dem Sudetenland, Böhmen und Mähren, aber auch Ungarn und dem Balkan in die beiden deutschen Staaten.¹⁸ Die große Masse der Vertriebenen verließ die angestammte Heimat in den letzten Monaten des Krieges oder kurz danach, aber es gab auch Spätaussiedler, die sich in den darauffolgenden Nachkriegsjahrzehnten in der BRD, der DDR und im wiedervereinigten Deutschland niederließen.¹⁹

Nach Holm Sundhaussen beginnt und endet die Geschichte der europäischen Zwangsmigrationen im 20. Jahrhundert im Balkan. Eckdaten sind dabei die Balkankriege 1912/13 und die postjugoslawischen Kriege der 1990er Jahre.²⁰

Der Flüchtlingstreck sei folglich, wie Gerhard Paul konstatiert, ein „*visueller Erinnerungsort mit gesamteuropäischer Dimension*“. Denn in diesem visuellen Topos „*bilden sich gleichermaßen die Erfahrungen und Erlebnisse von Menschen aus den beiden Weltkriegen und den Kriegen auf dem Balkan der 1990er Jahre sowie unzähliger anderer Migrationsbewegungen ab. Das Bild des Trecks markiert eine besondere*

¹⁷ Vgl. Thomas Urban: Der Verlust. Die Vertreibung der Deutschen und Polen im 20. Jahrhundert. München 2004. S.104-111.

¹⁸ Zu den genauen Opferzahlen vgl. Silke Spieler: Vertreibung und Vertreibungsverbrechen 1945 - 1948: Bericht des Bundesarchivs vom 28. Mai 1974; Archivalien und ausgewählte Erlebnisberichte. Bonn 1989.

¹⁹ Unter dem Begriff „Spätaussiedler“ versteht man Personen deutscher Staatsangehörigkeit oder deutscher Volkszugehörigkeit, die aus verschiedenen osteuropäischen Ländern (Russland, Rumänien, Polen u.a.) in die BRD übersiedelten. Dies geschieht in allen Nachkriegsjahrzehnten und verstärkt seit dem Fall des Realsozialismus 1989. Dazu vgl. Holger Matissek: Die Neuen Alten Deutschen. Die Eingliederung der Deutschen aus dem Osten in das System der Bundesrepublik Deutschland. Konstanz 1996. Ein Spätaussiedler-Phänomen kennt auch Griechenland (bzw. Flucht der Griechen von Istanbul im Anschluss an die Pogromereignisse von September 1955, Vertreibung griechischer Staatsbürger im Jahr 1963). Dazu vgl. Karl Kaser: The Balkans And The Near East. Introduction To A Shared History. Berlin 2011. S.180. Mit diesem Thema setzt sich der Film *Zimt und Koriander* (Tasos Boulmetis / 2003) auseinander. Die Beschäftigung mit der Erfahrung der Spätaussiedlung übersteigt die Möglichkeiten des vorliegenden Dissertationsprojektes.

²⁰ „Prolegomena zu einer Geschichte der Vertreibungen und Zwangsumsiedlungen im Balkanraum“. In: Bingen/Borodziej /Troebst: Vertreibungen europäisch erinnern? Historische Erfahrungen – Vergangenheitspolitik – Zukunftskonzeptionen. Wiesbaden 2003. S.71. Die drei Vertreibungsphasen, auf die ich mich bezogen habe, entsprechen außerdem Philipp Thers „*three large waves of ethnic cleansing*“. Vgl. „A Century of Forced Migration: The Origins and Consequences of Ethnic Cleansing“. In: Ther/Siljak: Redrawing Nations. Ethnic Cleansing in East-Central Europe, 1944-1948. Lanham 2001. S.43-44.

*Gewaltform, die das 20. Jahrhundert als Säkulum von Flucht und Vertreibung konnotiert, an denen zahlreiche Nationen Europas als Subjekt wie als Objekt teil hatten“.*²¹

1.2. Formulierung der Fragestellung

Der kurze historische Rückblick hat deutlich gemacht, dass Flucht und Vertreibung nicht einzelne Länder treffen, sondern ein grenzüberschreitendes historisches Phänomen darstellen. Dies berechtigt m.E. den interkulturellen Vergleich nicht nur bezüglich der Vorbereitung und Durchführung zweier oder mehrerer Vertreibungen, was Gegenstand geschichtswissenschaftlicher Forschung sein sollte, sondern auch den bezüglich der Erinnerung an diese Vertreibungen.²²

Karl Schlögel plädiert für ein europäisches Erinnern an Flucht und Vertreibung: *„Europa ist übersät von Punkten des Leidens und gezeichnet von Routen der Flucht – in alle Richtungen. Für jede Nation gibt es auf dieser Karte eine sehr spezifische Serie von lieux de mémoires“.*²³ Aufgrund der Tendenz von Nationalhistoriographien,

²¹ „Europabilder des 20. Jahrhunderts. Bilddiskurse – Bilderkanon – visuelle Erinnerungsorte“. In: Drechsel u.a.: Bilder von Europa. Innen- und Außenansichten von der Antike bis zur Gegenwart. Bielefeld 2010. S.268. Zudem bietet das 2001 im Harvard University Press erst erschienene Standardwerk Naimarks einen Überblick über die Massentötung und Vertreibung von Armeniern und anatolischen Griechen, die Judenverfolgung im Dritten Reich, die Deportationsaktionen durch die Sowjets, die Vertreibung der Deutschen aus Polen und der Tschechoslowakei und die Jugoslawischen Kriege. Vgl. Norbert M. Naimark: Flammender Haß. Ethnische Säuberung im 20. Jahrhundert. München 2004.

²² Diesbezüglich bevorzuge ich im Rahmen dieser Dissertation die Begriffe „Erinnerungsort“ und „Erinnerungskultur“. Der erstere ist die Übersetzung von Pierre Noras „*lieux de mémoire*“ ins Deutsche. Tilmann Robbe weist auf die Doppeldeutigkeit des frz. „*mémoire*“ hin, das sich sowohl mit „Gedächtnis“ als Speicher als auch mit „Erinnerung“ als Prozess des Abrufens aus dem Speicher ins Deutsche übertragen lasse: „*ob es nun ‚Gedächtnisort‘ oder ‚Erinnerungsort‘ heißen müsse, ist nicht nur eine sprachliche Frage, sondern hat auch eine konzeptuelle Dimension*“. Vgl. Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft. Göttingen 2009. S.33. Dass sich die deutsche Gedächtnisforschung für die zweite Option entschieden hat, entspricht m.E. der Fragestellung der vorliegenden Arbeit, wo es um Prozessualität, Vielgestaltigkeit und Veränderlichkeit des Erinnerns in der Diachronie geht. „Flucht und Vertreibung“ wird im Band von François/Schulze als „deutscher Erinnerungsort“ enthalten. Vgl. Eva Hahn / Hans Henning Hahn: „Flucht und Vertreibung“. In: François/Schulze: Deutsche Erinnerungsorte. München 2005. S.332-335.

„Erinnerungskultur(en)“ ist ein Begriff von Astrid Erll, vgl. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2005. Nach Martin Zierold dynamisiert Erlls Konzept das abstraktere Assmannsche Gedächtnis-Modell. Die Verwendung des Plurals (Erinnerungskulturen) führe die Historisierung des Erinnerns als neuen Forschungsparameter ein. Vgl. Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive. Berlin 2006. S.99-100.

²³ „Wie europäische Erinnerung an Umsiedlung und Vertreibungen aussehen könnte“. In: Kruke: Zwangsmigration und Vertreibung. Europa im 20. Jahrhundert. Bonn 2006. S.61. Anderswo konstatiert Karl Schlögel auf kategorische Weise: „*Es kann keine europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts geben ohne die Erzählung von Flucht, Umsiedlung und Vertreibung*“. Vgl. „Nach der Rechthaberei.

Vertreibungen und Zwangsumsiedlungen hauptsächlich als nationalrelevante Erfahrungen zu erforschen, wird deren grenzüberschreitende Dimension oft verkannt. Daher fordert Schlögel ein transnationales Erinnern mit aufklärerisch-erzieherischer Zielsetzung: *„Europäisierung ist nicht nur ein Wort, sondern eine Anstrengung, die etwas mit der Veränderung der mental maps in den Köpfen, mit den Narrativen in Schulbüchern, mit dem Parcours von Ausstellungen, mit dem Tonfall und den Sprachregelungen in den jeweiligen nationalen Öffentlichkeiten zu tun hat“*.²⁴

Über dieses kollektivdidaktische Anliegen hinaus wird in dieser Dissertation die Frage nach der Verknüpfung der Erinnerung an Vertreibung bzw. Zwangsumsiedlung mit dem jeweiligen nationalen Diskurs behandelt. Die Nationalismusforschung hat die Relevanz von „Raum“ und „Territorium“ für die nationalstaatliche politische Ideologie bereits unter Beweis gestellt.²⁵ Mathias Beer bemerkt zudem, europäische Umsiedlungs- und Vertreibungsvorgänge seien *„eng verbunden mit dem Konzept des modernen Nationalstaats und seinem Bestreben, sich als ethnisch reiner Staat zu verstehen“*.²⁶

Eine dramatische historische Entwicklung, wie z.B. eine Zwangsaussiedlung, insbesondere die Beschränkung einer staatlichen Instanz auf einen kleineren geographischen Raum als man sich erwünscht, wirkt sich womöglich aufs kollektive Selbstbild aus. Aufgrund des griechischen und des deutschen Beispiels, ist in den folgenden Kapiteln zu zeigen, dass infolge der neuen Grenzziehungen nach den Niederlagen von

Umsiedlung und Vertreibung als europäisches Problem“. In: Bingen/Borodziej/Troebst: Vertreibungen europäisch erinnern? Historische Erfahrungen – Vergangenheitspolitik – Zukunftskonzeptionen. Wiesbaden 2003. S.23. Die Aufsätze der beiden erwähnten Sammelbände stellen den Fokus auf die europäische Dimension der Erinnerung an Vertreibung(en) und betonen die Notwendigkeit transdisziplinärer Forschung zu diesem Problemfeld. Ihre Relevanz hinsichtlich der Fragestellung der vorliegenden Dissertation ist daher plausibel.

²⁴ „Wie europäische Erinnerung an Umsiedlung und Vertreibungen aussehen könnte“. In: Kruke: Zwangsmigration und Vertreibung. Europa im 20. Jahrhundert. Bonn 2006. S.60. Schlögel erklärt weiter, nicht die Ortsgebundenheit von Erinnerung sei nationalistisch bzw. antieuropäisch, sondern unangemessene Kontextualisierungen des Erinnerungsortes „Flucht und Vertreibung“: *„Borniert und ‚antieuropäisch‘ wird eine Betrachtung dann, wenn Kontexte gelöscht, die Relationen von Ursache und Folge getilgt werden. (...) Es gibt nur plausible und weniger plausible Kontextualisierungen – und für mich ist der Zusammenhang von nationalsozialistischer Herrschaft im Osten Europas und Austreibung der Deutschen zwingender, plausibler als der eher gedankliche oder vermittelte Zusammenhang zwischen türkisch-griechischem Bevölkerungsaustausch nach Lausanner Abkommen 1923 und Umsiedlung nach Art. XIII des Potsdamer Abkommens“* (Ebda., S.61).

²⁵ Vgl. George W. White: Nationalism and territory: constructing group identity in Southeastern Europe. Lanham 2000. S.15-44.

²⁶ „Umsiedlungen, Deportationen und Vertreibungen im Europa des 20. Jahrhunderts. Einzigartigkeit und Vergleichbarkeit“. In: Bingen/Borodziej/Troebst: Vertreibungen europäisch erinnern? Historische Erfahrungen – Vergangenheitspolitik – Zukunftskonzeptionen. Wiesbaden 2003. S.213.

1922 und 1945, die jegliche spätere Revisionsversuche ausschlossen, eine Umformulierung der nationalen Identität in beiden Fällen notwendig war.

Insofern stelle ich folgende Hypothese auf: Vorausgesetzt, dass „Heimat“ das abstrakte Konzept „Nation“ räumlich konkretisiert, stehen Repräsentationen von Heimatnostalgie bzw. Heimatverlust und das kollektive Selbstbild einer Großgruppe in Wechselwirkung zueinander.

Infolgedessen kann die Analyse ausgewählter Inszenierungen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat in literarischen Texten und/oder in den audiovisuellen Medien im Zusammenhang mit den jeweiligen kulturspezifischen Transformationen des Erinnerungsortes diachronisch betrachtet zu interessanten Erkenntnissen führen. Die Thematik eignet sich m.E. für kontrastive Analysen und transnationale Vergleiche, damit länderübergreifende bzw. landesspezifische erinnerungskulturelle Formen – einschließlich Dissonanzen innerhalb der Erinnerungskultur eines Landes – diskutiert werden können. Zweitens wären Identitätsstiftungsprozesse – d.h. Konstruktionen kollektiver Selbstbilder sowie Imaginationen von Fremdheit – anschaulich zu zeigen.

Meine Arbeit gliedert sich in vier Teile. Der erste ist der theoretischen und methodischen Fundierung meines Vorhabens gewidmet. Im zweiten und dritten Teil befasse ich mich jeweils getrennt mit dem deutschen und dem griechischen Filmcorpus. In Betracht kommen filmische und televisuelle Fiktionalisierungen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat, bzw. Kino- und Fernsehfilme, Serien und Mehrteiler, die im Zeitraum von 1950-2010 produziert wurden. Insbesondere geht es darum, wie sich der Erinnerungsort im jeweiligen Land je nach den besonderen historischen und medialen Umständen transformiert. Im letzten Teil erarbeite ich die Schlussfolgerungen, die aus der Analyse der Filmcorpora zu ziehen sind.

1.3. Stand der Forschung: Themen, Texte, Medien

Vertreibungen, Zwangsaussiedlungen und Ethnokatharsen sind längst Gegenstand der historischen Forschung. Trotzdem ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit erinnerungskulturellen Aspekten ein relativ neues Erkenntnisfeld, das mit dem Aus-

sterben der Erlebnisgeneration und dem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis einhergeht.²⁷

Im Bereich der erinnerungskulturellen Forschung gibt es einige aufschlussreiche geschichtswissenschaftliche Veröffentlichungen.²⁸ Deren Primärquellen sind dennoch hauptsächlich geschriebene Texte aus den Bereichen der Publizistik und der Literatur. Manfred Kittel bevorzugt beispielsweise in seiner Monographie *Vertreibung der Vertriebenen?* (2007) in erster Linie Zeitungs- bzw. Zeitschriftenartikel und mündliche Quellen, wie z.B. Auszüge aus öffentlichen Reden. Audiovisuelle Texte stehen bei Kittel nur begrenzt zur Diskussion. Wenn überhaupt, geht es dabei meistens um nicht-fiktionale Genres (z.B. Fernsehdokumentationen).

Zudem befassen sich Studien aus dem Bereich der Literaturwissenschaft mit literarischen Verarbeitungen der Vertreibungserfahrung in Prosa, Lyrik und Drama. Axel Dornemann und Louis Helbig unternahmen den Versuch, die umfangreiche Landschaft deutschsprachiger literarischer Texte zur Thematik systematisch darzustellen.²⁹ Einen ähnlichen Systematisierungsversuch stellt die schon ältere Arbeit von Thomas Doulis über Texte der neugriechischen Literatur dar, die Flucht und Vertreibung aus

²⁷ Dabei greife ich auf A. Assmanns Definitionen zurück: Das kulturelle Gedächtnis sei also als „*epochenübergreifendes Gedächtnis, das durch normative Texte gestützt ist*“ aufzufassen, während das kommunikative Gedächtnis eine Form „*in der Regel drei Generationen verbindenden*“ Gedächtnisses darstellt, das auf „*mündlich weitergegebenen Erinnerungen*“ basiert. In: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999. S.13.

²⁸ Außer den genannten Bände von Bingen/Borodziej/ Troebst (Wiesbaden 2003), Kruke (Bonn 2006) und Gauger/Kittel (Sankt Augustin 2004) über die deutsche bzw. zentraleuropäische kollektive Erinnerung an Flucht und Vertreibung sind noch folgende Titel aufschlussreich: 1) Madlen Benthin: *Die Vertreibung der Deutschen aus Ostmitteleuropa. Deutsche und tschechische Erinnerungskulturen im Vergleich*. Hannover 2007. 2) Elisabeth Fendl (Hg.): *Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung*. Berlin 2011. 3) Manfred Kittel: *Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982)*. München 2007. 4) Maren Röger: *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989*. Marburg 2011.

Zum griechischen Fall können folgende Sammelbände als Orientierungslektüre dienen: 1) Sia Anagnostopoulou: *Koinōnikes kai politismikes epidraseis apo tēn egkatastasē tōn prosfygōn* (Soziale und kulturelle Einflüsse durch die Niederlassung der Flüchtlinge). In: Tsitselikis, Konstantinos (Hg.): *Ē ellēnotourkikē antallagē plēthysmōn. Ptyches mias ethnikēs syngroussēs* (Der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch. Aspekte eines nationalen Konfliktes). Athen 2006. 2) Giorgos Kokkinos / Elli Lemonidou / Vlasīs Agtzidis: *To trauma kai oi politikes tēs mnēmēs: endeiktikes opseis tōn symbolikōn polemōn gia tēn Istoría kai tē Mnēmē* (Das Trauma und die Erinnerungspolitik: charakteristische Aspekte der symbolischen Kriege um Geschichte und Gedächtnis). Athen 2010. 3) Antonis Liakos: *To 1922 kai oi prosfyges. Mia nea matia* (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Athen 2011.

²⁹ Vgl. Axel Dornemann: *Flucht und Vertreibung in Prosaliteratur und Erlebnisbericht seit 1945. Eine annotierte Bibliographie*. Stuttgart 2005 / Louis Ferdinand Helbig: *Der ungeheure Verlust. Flucht und Vertreibung in der deutschsprachigen Belletristik der Nachkriegszeit* (3.Aufl.). Wiesbaden 1996.

Kleinasien thematisieren.³⁰ Für weiteres Interesse sei weiterhin sowohl auf Sammelbände zum Thema oder Studien zu einzelnen Autoren, wie z.B. zu Grass, Lenz, Bienenek u.a. verwiesen.³¹

Seit der Jahrtausendwende richtet die Forschung das Interesse auch auf nonverbale Repräsentationen von „Flucht und Vertreibung“. Museen, Denkmäler, Fernsehen, Film und dgl. treten verstärkt in den Vordergrund.³² In Bezug auf fiktionale Repräsentationen in den audiovisuellen Medien, worum es hier geht, befindet sich die Forschung noch in den Anfängen. Deshalb bezeichnet Martin Zierold Fernsehen, Film und Theater als die „*drei vernachlässigten Medien der Erinnerungsforschung*“.³³ Außer einzelnen Aufsätzen liegen im Moment keine systematischen Studien vor, die sich in audiovisuellen Repräsentationen von Vertreibung bzw. Zwangsaussiedlung in Film und Fernsehen vertiefen.³⁴ Es gibt also ganze Zeitperioden und Themenbereiche, wie z.B. die griechischen Fernsehfiktionen zum Thema „Kleinasien“ sowie die deutschen Fernsehspiele der '80er Jahre, die bisher wenig beachtet wurden. Außerdem fehlt es noch an kontrastiven Studien.

Diese Arbeit versucht also eine Lücke in der Forschung auszufüllen. Dabei sollen zwei verschiedene Erinnerungsorte, also die griechische „Mikrasiatikē Katastrophē“ („Kleinasiatische Katastrophe“) und die deutsche „Flucht und Vertreibung“, mit Fiktionalisierungen in Film und Fernsehen in Korrelation gebracht und miteinander ver-

³⁰ Thomas Doulis: *Disaster and Fiction. Modern Greek Fiction and the Asia Minor Disaster of 1922*. Los Angeles 1977.

³¹ Zur Thematisierung der Vertreibung in der deutschen Literatur vgl. die einzelnen Aufsätze in Elke Mehnert: *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*. Frankfurt a.M. 2001. Zum griechischen Fall vgl. Iraklis Millas: *Eikones Ellēnon kai Tourkōn: scholika biblia, istoriographia, logotechnia kai ethnika stereotypa* (Griechen- und Türkenbilder: Schulbücher, Geschichtsschreibung, Literatur und nationale Stereotype). Athen 2001. Millas untersucht die türkische und neugriechische Literatur speziell in Bezug auf Bilder des jeweils Anderen. Der imagologische Aspekt ist im Rahmen der vorliegenden Dissertation von zentraler Bedeutung.

³² Vgl. Stephan Scholz: *Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken*. Paderborn 2015. In diesem Sammelband werden außer Repräsentationen von Flucht und Vertreibung in Literatur und Film auch Denkmal- und Ausstellungskultur, Fotografien, Briefmarken, Lieder usw. behandelt.

³³ *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive*. Berlin 2006. S.182.

³⁴ Vgl. Aufsätze von 1) Michaela S.Ast: „Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre“ (Bundeszentrale für politische Bildung, letzter Zugriff 12-10-2015). 2) Yiannis Papadopoulos: „Uprootedness as an Ethnic Marker and the Introduction of Asia Minor as an Imaginary Topos in Greek Films“. In: *Ottoman Legacies in the Contemporary Mediterranean: the Middle East and the Balkans Compared*, European Forum at the Hebrew University of Jerusalem 2013. S.335-353. Kostoula Kaloudis Monographie *Ē Mikrasiatikē Katastrophē ston ellēniko Kinēmatographo* (Die Kleinasiatische Katastrophe im griechischen Kino. Athen 2001) versucht, die Verarbeitung der „Kleinasien-Thematik“ im griechischen Nachkriegskino in der Diachronie zu beschreiben. Dennoch bleibt Kaloudi eher inhaltlichen Aspekten verpflichtet bzw. berücksichtigt wenig die jeweiligen „Kleinasien“-Diskurse.

glichen werden. Dabei geht es vor allem darum, wie die Erinnerung an Heimatverlust jeweils in bereits bestehende nationale Narrative eingeschrieben wird oder die Konstruktion neuer Meistererzählungen initiiert und dadurch potentiell sinn- bzw. identitätsstiftend fungiert. Der imagologische Faktor, den Earl Jeffrey Richards bei der Beschäftigung mit kollektiver Erinnerung an Heimat- und Nationalverlust als unumgänglich betrachtet, spielt also in dieser Arbeit eine wichtige Rolle.³⁵ Im Rahmen meines text- bzw. kontextorientierten Vorhabens können jedoch reale Rezeptionsumstände, die systematische Feldforschung benötigen, nicht berücksichtigt werden.

1.4. Der kulturwissenschaftliche Forschungsrahmen

Im Eintrag des Lexikons „Literatur- und Kulturtheorie“ von Metzler wird vermerkt, dass der Begriff „Kulturwissenschaft“ und ihr angenommener Gegenstand „Kultur“ so diffus und inflationär seien, dass eine eindeutige Definition kaum mehr möglich sei. Dafür werden folgende Gründe genannt: *„weil darunter eine Vielfalt von unterschiedlichen Forschungsrichtungen und Tendenzen in den Geisteswissenschaften subsumiert sind, weil er als Sammelbegriff für einen offenen und interdisziplinären Diskussionszusammenhang fungiert und weil seine Reichweite umstritten ist“*.³⁶

Wenn Bruno Latour selbst die traditionelle abendländische *Natur-Kultur*-Dichotomie dekonstruiert, dann sollte eine reflexive Kulturwissenschaft „Kultur“ (Etym. lat. *colere* bzw. pflegen) nicht nur mit Großformationen wie „Nation“ und „Staat“ gleichsetzen.³⁷ Nach Aleida Assmann tendieren aktuelle relativierende Ansätze dazu, alles vom Menschen materiell und geistig Geschöpfte als „Kultur“ bzw. *„das bis dahin Nebensächliche und Unbedeutende plötzlich mit neuem Interesse“* anzusehen. Vor einer unreflektierten Ausweitung des Kulturbegriffes sei dennoch zu warnen: *„Mit der totalen Entgrenzung des Gegenstandsfeldes und der Relativierung von*

³⁵ „Vertreibung und Flucht als imagologisches Problem“. In: Mehnert: *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*. Frankfurt a.M. 2001. S.41-81.

³⁶ Ansgar Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (3.Aufl.). Stuttgart 2004. S.368.

³⁷ „Aber gerade der Begriff Kultur ist ein Artefakt, das wir durch Ausklammern der Natur produziert haben. Es gibt ebensowenig Kulturen – unterschiedliche oder universelle –, wie es eine universelle Natur gibt: Es gibt nur Naturen/Kulturen: Sie bilden die einzige Grundlage für einen möglichen Vergleich“. Vgl. B. Latour: „Relativismus“. In: Wirth: *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt a.M. 2008. S.319.

*Haupt- und Nebensachen entsteht die Gefahr der Beliebigkeit und Indifferenz. Wenn alles Kultur ist, löscht sich die Bedeutung dieses Begriffs von selber auf; ohne Gegenbegriff verkommt er zu einer tautologischen Schablone“.*³⁸

Ausgehend von diesen theoretischen Problemen definiert Markus Fauser Methodenpluralismus, Transdisziplinarität und Selbstreflexivität als Prinzipien einer Kulturwissenschaft, die angesichts der zunehmenden Spezialisierung der einzelnen Fächer „als fächerübergreifendes Regulativ“ korrektiv-integrativ funktionieren soll.³⁹ Die kulturwissenschaftliche Reflexion erscheint als Basis für einen konstruktiven interdisziplinären Dialog zwischen Philologien und Sozialwissenschaften, wie z.B. im Falle einer medieninteressierten Literaturwissenschaft. Es ist dennoch schwierig zu beurteilen, ob Fächer wie Komparatistik, Literatur- und Medienwissenschaft als „Kulturwissenschaften“ zu subsumieren sind, oder, ob „Kulturwissenschaft“ als eine Hilfsdisziplin für literatur-, medien- und sozialwissenschaftliche Forschungsprojekte zu betrachten ist.

Aleida Assmann korreliert die Entwicklung der Kulturwissenschaft(en) mit dem „tiefgreifenden Wandel der Gesellschaft und unserer Welt(un)ordnung“: „wir leben in einer Welt der Spätfolgen historischer Traumatisierungen, gewaltsamer Vertreibungen, postkolonialer Identitätssuche und, in Europa, neuer transnationaler Organisationsstrukturen“.⁴⁰ Diese Position lässt den Stellenwert eines kulturwissenschaftlichen Rahmens fürs vorliegende Projekt als sinnvoll erscheinen.

Anders als die Cultural Studies im angelsächsischen Raum, die von einem marxistisch-kulturmaterialistischen Paradigma ausgingen,⁴¹ entstanden die Kulturwissenschaften – wie Aleida Assmann bemerkt – im deutschsprachigen Raum Anfang der 1990er infolge der Krise der Geisteswissenschaften und der Hermeneutik und brach-

³⁸ Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. Berlin 2008. S.13-17. Hakan Gürses kritisiert auch das kulturalistische Verständnis der Identität-Differenz-Dichotomie, das letztendlich in eine Tautologie hinauslaufe: „*Meine (unsere) Kultur ist, was nicht andere (ihre, deine, eure) Kultur ist. Hier, im possessivistischen und dialektischen Kontext, mündet kulturelle Differenz in kulturelle Identität*“. Vgl. „Funktionen der Kultur. Zur Kritik des Kulturbegriffs“. In: Nowotny/Staudigl: Grenzen des Kulturkonzepts. Meta-Genealogien. Wien 2003. S.20. Die Probleme des Kulturkonzepts liegen nach Gürses in dessen Neigung, alles zu dichotomisieren, mit denen es in Berührung komme, sowie in der „Quasi-Subjekt-Funktion“ von „Kultur“. Somit stelle „Kultur“ „einen Begriff dar, der gleichzeitig und auf gleicher Ebene sowohl als Determinante wie auch als Determiniertes eingesetzt wird. Kultur ist gleichsam sichtbar und unsichtbar, sie ist das Erklärte und die Erklärungsinstanz, Frage und Antwort zugleich“. (Ebda., S.21-24, 25-26).

³⁹ Einführung in die Kulturwissenschaft. Darmstadt 2004. S.9.

⁴⁰ Einführung in die Kulturwissenschaft. Berlin 2008. S.18.

⁴¹ Vgl. Oliver Marchart: Cultural Studies. Konstanz 2008. Vgl. Kap. „Die Geburt der Cultural Studies aus dem Geist der Neuen Linken: ein historischer Abriss“, S.49-94 .

ten eine Schwerpunktverlagerung von „Geist“ auf „Symbol“, „Medium“ und „Kultur“.⁴²

Marcus Sandl vertritt die Ansicht, der Unterschied zwischen Kultur- und Geisteswissenschaften liege im Begriff des Sinns, der nach kulturwissenschaftlichem Verständnis nicht vorliegt, um entdeckt zu werden, sondern diskursiv erzeugt wird. Die Aufgabe des Kulturwissenschaftlers besteht darin, diese Sinnerzeugungsprozesse zu erläutern: *„Sinn wird dabei nicht mehr attributiv dem Sein respektive der Wirklichkeit zugerechnet, sondern als Ergebnis von Interpretations- und Deutungsmustern betrachtet. Sinn erscheint also nicht mehr als etwas den Gegenständen selbst immanentes, sondern vielmehr als Ausdruck von vielfältigen, kulturell variablen Produktionsprozessen, in denen Wirklichkeiten – nun im Plural – erzeugt und hervorgebracht werden“*.⁴³

Eine Herausforderung für kulturwissenschaftliche Ansätze ist das Erarbeiten des Zusammenhangs zwischen Text und Welt. Mediale bzw. kulturelle Artefakte sollen zwar in historisch-soziale Kontexte eingebettet werden, aber mit Rücksicht auf ihre Autonomie als Texte. Ausgehend von Clifford Geertz' *„Kultur als Text“* und der poststrukturalistischen Referenzlosigkeit des sprachlichen Zeichens, distanzierte sich der amerikanische *New Historicism* vom werkimmanenten *New Criticism* und postulierte die *„Historizität von Texten“* bei gleichzeitiger *„Textualität der Geschichte“*.⁴⁴ Stephen Greenblatt, der Hauptvertreter dieser Strömung, sah literarische Texte nicht als geschlossene, sondern als mit „sozialer Energie“ aufgeladene Systeme an.⁴⁵ Gleichzeitig hütete man sich davor, in ältere historistische oder essentialistisch-deterministische Ansätze zurückzufallen.

⁴² Vgl. Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. Berlin 2008. S.24-25. Die Revision hermeneutischer Kategorien wurde nach Klaus-Michael Bogdal auch von der poststrukturalistischen Reflexion (z.B. Foucault) initiiert, die „ein Gegenmodell zu Gadammers hermeneutischem Dialog des Interpreten mit dem Text“ lieferte. Das hermeneutische Postulat der Autonomie des verstehenden Subjekts sei dadurch in Frage gestellt worden: Werk und Autor seien also nicht mehr „Ausgangs- und Endpunkt der Interpretation“, „sondern sie werden zu ‚Elementen‘ größerer synchroner und diachroner Einheiten“, Texte wiederum auf ihre „Materialität“ reduziert bzw. „von Selbst- und Fremdzuschreibungen und damit der Interpretation getrennt“. Vgl. Historische Diskursanalyse der Literatur. Heidelberg 2007. S.24-25.

⁴³ „Historizität der Erinnerung / Reflexivität des Historischen. Die Herausforderung der Geschichtswissenschaft durch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung“. In: Oesterle: Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005. S.89-90.

⁴⁴ Vgl. Achim Landwehr: Historische Diskursanalyse. Frankfurt a.M. S.54.

⁴⁵ „Die Zirkulation sozialer Energie“. In: Conrad: Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart 1994. S.219-250.

Am *New Historicism* kritisiert Ernst Grabovszki die poststrukturalistisch anmutende Auflösung der Differenz zwischen Text und Kontext. Er erkennt jedoch an, der *New Historicism* habe durch die Textualisierung von Geschichte den im Sinne der Sozialgeschichte der Literatur als vorgegeben aufgefassten historischen Hintergrund dynamisiert.⁴⁶

Michel Foucaults Diskurstheorie bietet ein Erklärungsmodell, das der Frage der (Medien-)Text-Welt-Relation unter Berücksichtigung von Faktoren wie Macht und Hegemonie nachgeht. Nach Foucault ist jedes Wissen auf eine diskursive Praxis angewiesen, wie z.B. das Wissen der klinischen Medizin, das Foucault als „*die Gesamtheit der Funktionen des Blicks, der Befragung, der Entzifferung, der Registrierung, der Entscheidung, die das Subjekt des medizinischen Diskurses ausüben kann*“ versteht.⁴⁷

Auch außerwissenschaftliche kulturelle Formationen, wie Erinnerungskultur(en), sind als Ergebnisse diskursiver Praktiken zu verstehen. Entscheidend ist, wie der Literaturwissenschaftler Klaus-Michael Bogdal unterstreicht, die Frage „*Wer darf sprechen*“. Dabei sei das redende Subjekt nicht mehr als eine selbstbewusste, sondern als eine zu konstituierende Entität aufzufassen.⁴⁸ Insbesondere bei Erinnerungs- und Vergangenheitsdiskursen, wie z.B. „*Flucht-und-Vertreibung*“, spielt erinnerungspolitische Autorität eine wesentliche Rolle.

Der Kulturhistoriker Achim Landwehr deklariert den „*Konstruktionscharakter soziokultureller Wirklichkeiten*“ und zugleich die Historizität des Diskurses. Landwehr definiert als Forschungsziel der historischen Diskursanalyse die „*Arten und Weisen, mit denen im historischen Prozess Formen des Wissens, der Wahrheit und der Wirk-*

⁴⁶ Methoden und Modelle der deutschen, französischen und amerikanischen Sozialgeschichte als Herausforderung für die Vergleichende Literaturwissenschaft. Amsterdam 2002. S.274.

⁴⁷ „Wissenschaft und Wissen“. In: Wirth: Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte. Frankfurt a.M. 2008. S.309. In Anlehnung an Foucault definiert Peter Zima „Diskurs“ „*als transphrasische, semantisch-narrative Einheit*“, „*die einem besonderen Soziolekt und folglich einem spezifischen sekundären modellierenden System angehört und in einer bestimmten sozio-linguistischen Situation in einem dialogisch-polemischen, d.h. intertextuellen Verhältnis zu anderen Diskursen (Soziolekten) steht*“. Vgl. Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen 2011. S.77.

⁴⁸ „Foucault betrachtet den Autor nicht als Subjekt der Aussage, dessen Intention und deren Inhalt zu untersuchen wären, sondern als ‚Aussagesubjekt‘, das erst durch bestimmte, historisch rekonstruierbare, konkrete Praktiken als ‚Subjekt‘ konstituiert wird, das sich zudem in der Position eines ‚Aussagenden‘ befindet. (...)Bedeutung haben Texte aus dieser Sicht nicht von ‚innen‘; sie wird innerhalb kultureller Entwicklungen und vor allem durch Machtbeziehungen von ‚außen‘ jeweils historisch hergestellt“. Vgl. Klaus-Michael Bogdal: Historische Diskursanalyse der Literatur. Heidelberg 2007. S.25.

lichkeit hervorgebracht werden“.⁴⁹ Die Wandelbarkeit von Diskursen auf Diachronie-Ebene wird durch Foucaults Denken impliziert: Begriffe wie „Archäologie“ und „Genealogie“ beziehen sich also auf „den historischen Wandel von Diskursen in Verbindung mit bestimmten Machtkonstellationen“. Zusammen mit „Dispositiv“ als ein „Komplex aus unterschiedlichen Elementen (Diskurse, Institutionen, Normen, Maßnahmen, Aussagen, Gebäude, Geräte etc.), die Macht-Wissens-Formen strukturieren“, lassen sich die zeitlich statischen Begriffe „Aussage“ und „Diskurs“ dynamisieren.⁵⁰

Im Sinne der Sprachphilosophie Wittgensteins, wo Sprache bzw. die jeweilige symbolische Ordnung nicht nur als eine photographisch-objektive Wiedergabe der Außenwelt verstanden wird, sondern als weltkonstitutiv begriffen wird, steht die Diskursivität von „Realität“ anhand von Zeichensystemen, Narrationsakten, sinnstiftenden Handlungen und Ritualen nach Landwehr außer Frage.⁵¹

Kerstin Palm warnt davor, Konstruktion und Realität auf eine durch Kontrast bzw. Opposition gekennzeichnete binäre Relation zu reduzieren: „etwas, das aus Sicht des Konstruktivismus konstruiert ist, ist gerade durch diesen Konstruktionsprozess zur Realität geworden. Das Konstruierte ist daher nicht das Gegenteil von Realität, sondern Realität ist das Ergebnis des Konstruktionsprozesses“. Darauf basiere auch die Unterscheidung von Wirklichkeit und Einbildung/Fiktion: „Wenn wir das Materielle als Wirkliches konstruieren, ist es wirklich, wenn wir es als Fiktion konstruieren, ist es fiktiv“.⁵²

⁴⁹ Historische Diskursanalyse. Frankfurt a.M. 2008. S.98.

⁵⁰ Ebda., S.78-79.

⁵¹ Ebda., S.21. Dass die Welt nicht „sei so wie sie eben sei“, sondern „so, wie sie sprachlich handelnd gemacht wird“ hat Konsequenzen für das Selbstverständnis der Geschichtswissenschaft, wie Landwehr erläutert: „Teilt man die Grundannahme, dass Wirklichkeit im Wesentlichen sprachlich vermittelt ist, ergibt sich daraus für die Geschichtswissenschaft die logische Konsequenz, sich vornehmlich dem sprachlichen Niederschlag der Erfahrungen von Menschen der Vergangenheit zu widmen, um sich auf diesem Weg dem Gegenstand der Geschichte zu nähern. Mithin gilt es, sich von der Vorstellung zu verabschieden, als Historikerin oder als Historiker durch die Sprache, durch die Quellen, durch das Papier und die damit verbundenen Konstruktionen von Wirklichkeit hindurch zu ‚der Realität‘ der Geschichte vordringen zu können. Die Wirklichkeit ist in vielfacher Hinsicht zum Problem geworden. Sich diesem lohnenden und spannenden Problem in seiner geschichtlichen Verfasstheit zu widmen, hat sich die historische Diskursanalyse zur Aufgabe gemacht“ (Ebda., S.24). Eine radikal anti-essentialistische Position vertritt der berühmte Hayden White, der Historiographie als poetisch-narrativen Akt ansieht. Vgl. The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory 1957-2007. Baltimore 2010.

⁵² Kerstin Palm: „Natur-Nurture-Debatte und Konstruktivismus-Realismus-Streit. Fachspezifische Schauplätze um emanzipative Körpertheorien in den Gender Studies“. In: Bogusz/Sørensen: Naturalismus – Konstruktivismus. Zur Produktivität einer Dichotomie. Berlin 2011. S.31.

Obwohl Konstruktivismus als Kritik am naiven Realismus kulturwissenschaftliche Reflexion vorangebracht hat, darf er nicht als die einzig richtige Wahrheit verabsolutiert werden. Wicker kritisiert am Konstruktivismus als postmodernem Paradigma, dass der Verzicht auf „Essenz“ an die Stelle der zu dekonstruierenden Totalitäten der Moderne neue Entitäten eingeführt habe, wie z.B. Individualismus, Konsumismus usw.⁵³ Tanja Bogusz und Estrid Sørensen lokalisieren Vereinseitigungen sowohl am reduktionistischen Denken des Naturalismus als auch an der konstruktivistischen These der Rückführbarkeit aller Phänomene auf Sprache und Kultur. Die Autorinnen plädieren daher für einen reflexiven Mittelweg, der im Kontrastpaar Konstruktivismus vs. Naturalismus eine produktive Dichotomie sehe.⁵⁴

Selbstverständlich bildet Konstruktivismus als epistemologisches Grundprinzip kulturwissenschaftlicher Reflexion eine Basisprämisse der vorliegenden Dissertation. In diesem Sinne ist die Frage, ob die filmischen und televisuellen Repräsentationen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat der „historischen Realität“ entsprechen, von sekundärer Bedeutung. Fokussiert wird vor allem auf die Interdependenz von Erinnerungsdiskursen und Medientexten bzw. die Konstruktionsprozesse von medialen Geschichtsbildern, die ich als *history fictions* nicht als Abbildungen des Vergangenen, sondern als Produkte hochkomplexer Inszenierungsprozesse behandle.

2. Aspekte und Achsen interkulturellen Vergleichens

2.1. Vorüberlegungen zur (Un-)Vergleichbarkeit

Der Anthropologe Christian Giordano stellt fest, indem er Watzlawick paraphrasiert: „*Man kann nicht nicht vergleichen*“.⁵⁵ Ausgehend von der Singularität und Komplexität historischer und sozialer Prozesse stellt sich jedoch die Frage, inwiefern

⁵³ Hans-Rudolf Wicker: „Konstruktivismus und das Ende der Toleranz“. In: Bosshart-Pfluger u.a.: Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktionen von Identitäten. Frauenfeld 2002. S.77-95.

⁵⁴ „Naturalismus-Konstruktivismus. Zur Produktivität einer Dichotomie“. In ders.: Naturalismus – Konstruktivismus. Zur Produktivität einer Dichotomie. Berlin 2011. S.14-16.

⁵⁵ „Anthropologisch Vergleichen: die unabdingbare Voraussetzung einer empirisch fundierten Disziplin“. In: Casarus/Haupt: Vergleichen? Komparatistische Wissenschaften im Vergleich. Münster 2011. S.111.

der Vergleich der Erinnerungskulturen bzw. audiovisuellen Repräsentationen von zwei verschiedenen Vertreibungen theoretisch und methodisch legitim ist.⁵⁶

Diesem restriktiven Verständnis zum Trotz gibt es vergleichende Ansätze in den meisten Wissenschaften, auch bei Disziplinen, die nicht explizit komparatistisch sind. In sozial- und kulturwissenschaftlichen Fächern (Literatur- und Medienwissenschaft, Soziologie, Archäologie, Anthropologie usw.), die sowohl nach dem Universalen als auch dem Kulturspezifischen fragen, ist also eine vergleichsphobische Haltung wenig fördernd.

Meine Position ist, dass Vergleichen (im Sinne von Korrelieren, Kontrastieren, Relativieren) als Arbeitsmethode insbesondere bei interdisziplinären Projekten nicht wegzudenken ist, jedoch unter bestimmten Voraussetzungen: Das, was das wissenschaftliche Vergleichen zum unverzichtbaren analytischen Werkzeug macht und vom alltäglichen Vergleichen unterscheidet, ist nämlich das kritische Reflektieren der gewählten Vergleichsobjekte und –methoden.⁵⁷

Folglich ist nicht die „Was“-, sondern die „Wie“-Frage, also nicht der Untersuchungsgegenstand, sondern die theoretische und methodische Fundierung des Vergleichens von Belang, wie Peter Zima erläutert: *„Nicht die Frage ist entscheidend, ob die Vergleichende Literaturwissenschaft zwei oder mehrere Literaturen, ganze literarische Strömungen oder auch nichtverbale Texte (Malerei, Film) untersucht, sondern die Frage, mit welchem theoretischen und methodischen Instrumentarium sie an ihre Probleme herangeht“*.⁵⁸

⁵⁶ Als Beispiel einer antikomparatistischen Haltung erwähnt Christian Giordano die postmoderne kulturellrelativistische Anthropologie: *„Die Tätigkeit des Vergleichens wird nun als autoritäre, hegemoniale, essentialisierende und nicht zuletzt willkürliche Vorgehensweise des Forschers angeprangert, die die einzelnen Stimmen der Betroffenen ausradiert und diese daher in der Analyse missachtet. (...) In diesem Sinne verzichtet die postmoderne Anthropologie willentlich nicht nur auf die Komparation, sondern auf jegliche Form von Generalisierung“*. (Ebda., S.118).

⁵⁷ Werner Nell und Bernd Kiefer halten eine kritisch-reflexive interdisziplinäre Öffnung der Komparatistik für eine notwendige Voraussetzung fürs Überleben des Fachs im medialen Zeitalter. Vgl. *„Tradition und Aktualität der Komparatistik im Medien-Zeitalter“*. In ders.: *Das Gedächtnis der Schrift*. Wiesbaden 2005. S.1-5. Nell plädiert zudem für eine „interkulturelle Komparatistik“. Vgl. *„Interkulturelle Lektüren – interkulturelle Komparatistik. Verstehen und Anerkennen, Grenzerkundungen im Medium der Literatur“* (Ebda., S.141-176).

⁵⁸ Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen 2011. S.7. Zima versteht Komparatistik als *„Kulturwissenschaft“*, *„die den soziokulturellen Kontext der Literatur berücksichtigt. (...) doch dieser Kontext lebt vom Vergleich, von der Analogie, vom Kontrast, und er wäre zur Unfruchtbarkeit verurteilt, wenn Wissenschaftler die in ihm angelegten Vergleichsmöglichkeiten nicht wahrnehmen würden“* (Ebda., S.16).

Mehr als ein Jahrhundert nach den positivistischen Anfängen der literarischen Komparatistik plädiert Sabine Haupt für den Übergang von der vergleichenden Literaturwissenschaft zu einer komparativen Kulturwissenschaft.⁵⁹ Über die Ebene der Textanalyse und die Einflussforschung hinaus gehe es also darum, *„die jeweilige Funktion des Vergleichs klar zu bestimmen oder sie, sofern es sich um die Interpretation eines Vergleichs handelt: zu erkennen. Objekte können Ähnlichkeiten aufweisen, weil es kausale Verbindungen zwischen ihnen gibt, oder weil sie vergleichbaren Kontexten entspringen. Analogien können aber auch kontingent oder bedeutungslos sein. Wer etwas vergleicht, sollte sich darüber im Klaren sein, zu welchem Zweck er die Dinge in Beziehung setzt. Es gibt den normativen, den konvergierenden, den kontrastiven und den deskriptiven Vergleich. Sie alle haben, je nach Kontext und Forschungsinteresse, verschiedene Funktionen. Wer nach Kontinuitäten und Entwicklungen fragt, wird sich auf konvergierende Merkmale konzentrieren, wer hingegen nach Krisen und Brüchen sucht, wird die Kontraste verstärken“*.⁶⁰

Infolgedessen gebe es kein diskursfreies, *„neutrales, unperspektives Vergleichen“*: *„Der vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaftler ist also keineswegs neutraler Beobachter objektiv vorhandener Relationen. Vielmehr entstehen die untersuchten Bezüge erst unter der speziellen Perspektive seines Vergleichs“*.⁶¹

Vergleichen bzw. Gegenüberstellen ist also ein hochkomplexer Prozess, bei dem latente Zusammenhänge im scheinbar Unzusammenhängenden bzw. das Divergente oder das Singuläre im scheinbar Homogenen veranschaulicht werden sollen. Thomas Austenfeld sieht dabei eine spezifische Dialektik zwischen *„familiar“* und *„unfamiliar“*: *„I want to suggest that comparison without contrast is incomplete. Contrast alone would merely show the gulf between two things; comparison alone establishes facile harmonies. Together, they enact the creative tension between disparateness and identity“*.⁶²

⁵⁹ Vgl. „Komparatistische Literatur- und Kulturwissenschaften im Vergleich“. In: Casarus / Haupt: Vergleichen? Komparatistische Wissenschaften im Vergleich. Münster 2011. S.9.

⁶⁰ Ebda., S.17.

⁶¹ Ebda., S.12.

⁶² „Comparison and Contrast: Discovering Family Relations“. In: Casarus/Haupt: Vergleichen? Komparatistische Wissenschaften im Vergleich. Münster 2011. S.20. Marc-Henry Soulet präzisiert das Zusammenspiel von *„comparaison“* und *„confrontation“* wie folgt: *„comparer, dans l' acception de la comparaison-découverte, consiste ni à chercher le différent malgré les ressemblances, ni à chercher la*

Wolfgang Kaschuba hält „*implizites*“ Vergleichen für einen wesentlichen Bestandteil jeder „*intelligenten Kulturforschung*“. Infolge der Dynamik von „Kultur(en)“ müsse sich jeder Kulturvergleich „*vom falschen Anspruch auf weitgehende Möglichkeiten der Generalisierung und Typisierung gesellschaftlicher Entwicklung lösen. Er muß seinen spezifischen Erkenntnisgewinn vielmehr in der Differenzierung kultureller Phänomene wie der vergleichenden Sehweisen selbst suchen*“, denn Kulturen können „*nicht als raum-zeitlich fixierte, daher in sich homogene Einheiten betrachtet werden, die wesentlich von ihrer inneren Kohärenz leben. Vielmehr konstituieren sie sich stets in Ambivalenzen: in wechselnden Selbst- und Fremdbildern, in Eigenentwicklungen wie Außenbezügen, in Abschließungs- wie Öffnungsphasen*“.⁶³

Die systematische Kombination von „Affinitäts-“ und „Kontrastvergleich“⁶⁴ kann also den Kulturforscher von reduktionistischen, universalistischen bzw. deterministischen Deutungen abhalten. Anders als in den Naturwissenschaften sollte sozial- bzw. kulturwissenschaftliches Vergleichen nicht dazu führen, gemeinsame Strukturen des Sozialen als Normen oder Gesetze zu verallgemeinern, sondern das jeweils Kulturspezifische zu lokalisieren und zu deuten.⁶⁵

Im Folgenden werden zuerst die Vergleichsobjekte des vorliegenden Projektes genau definiert und dann eine Methode entwickelt, die ich in Bezug auf die Fragestellung der Dissertation für geeignet halte.

2.2. Die Vergleichsobjekte: zwei case studies

Die Vertreibung der Griechen (1922-23) und der Deutschen (1945) könnte man als repräsentative Beispiele für die zwei Vertreibungswellen in Europa der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ansehen. Obgleich diese Zwangsumsiedlungsaktionen in völlig

resemblance malgré les différences, mais à chercher le commun dans le différent“. Vgl. „Usages et mésusages de la comparaison en sociologie“ (Ebda., S.108).

⁶³ „Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Kulturvergleich“. In: Binder/Kaschuba/Niedermüller: Inszenierung des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts. Köln 2001. S.41.

⁶⁴ Es geht um Begriffe Christian Giordanos, vgl. „Anthropologisch Vergleichen: die unabdingbare Voraussetzung einer empirisch fundierten Disziplin“. In: Casasus/Haupt: Vergleichen? Komparatistische Wissenschaften im Vergleich. Münster 2011. S.115.

⁶⁵ Zu den Vor- und Nachteilen des Vergleichens in Komparatistik siehe noch Angelika Corbineau-Hoffmann: Einführung in die Komparatistik. Berlin 2013. S.86-99.

anderen historischen Kontexten stattfanden und daher keinesfalls als identisch bzw. wesensähnlich zu betrachten sind, wären gewisse Entsprechungen nicht zu übersehen:

Erstens, bezüglich des Umfangs des Geschehens. In den ersten Jahrzehnten unmittelbar nach dem jeweiligen Vertreibungsgeschehnis war der Prozentsatz der Vertriebenen bzw. Flüchtlinge im Vergleich zur Gesamtbevölkerung der beiden Länder recht hoch, also jeder sechste oder siebte Bürger Griechenlands und der alten BRD war nicht alteingesessen. Diese Analogie stellt den Umfang des Integrationsprojektes unter Beweis, das beide Länder zu vollbringen hatten.⁶⁶ Zweitens wurden die verlorenen Territorien lange vor den Vertreibungen in der jeweiligen nationalistischen Ideologie als „nationale“ Provinzen inszeniert.

Der griechische Unabhängigkeitskampf (1821-1830) strebte von Anfang an die Neugründung des Byzantinischen Reichs in Nationalstaatsform mit dem alten Konstantinopel als christlicher Hauptstadt an. Nach dem siegreichen Ausgang der Balkankriege (1912-1913) und der Niederlage des Osmanischen Reichs im I. Weltkrieg trachtete das Königtum Griechenland danach, möglichst viele Territorien des sich auflösenden Reichs zu annektieren.

Das Grundargument der irredentistischen Rhetorik der Zeit war die Präsenz griechisch-orthodoxer Bevölkerungen in den umstrittenen Territorien des Osmanischen Reichs, vor allem an der kleinasiatischen Küste.⁶⁷ In der ägäischen Großstadt Smyrna/Izmir bildeten Griechisch-Orthodoxe sogar die Mehrheit der Stadtbevölkerung.⁶⁸ Das Einverleiben von als „griechisch“ angesehenen Gebieten galt also als Schritt zur „nationalen Vervollständigung“ bzw. der Übereinstimmung der Grenzen von „Nation“ und „Nationalstaat“.⁶⁹

⁶⁶ Zum Flüchtlingsproblem im jeweiligen Land vgl. Michael von Engelhardt: „Alte Heimat – neue Heimat. Zur Integration der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen des Zweiten Weltkriegs“. In: Heller: Neue Heimat Deutschland. Aspekte der Zuwanderung, Akkulturation und emotionalen Bindung. Erlangen 2002. S.29-62. / Kostas Katsapis: „To prosfygiko zētēma“ (Die Flüchtlingsfrage). In: Liakos: To 1922 kai oi prosfyges. Mia nea matia (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Athen 2011. S.125-169.

⁶⁷ Vgl. Sia Anagnostopoulou: Mikra Asia, 19os ai.-1919: oi Ellēnorthodoxes koinotētes: apo to Millet tōn Rōmiōn sto ellēniko ethnos (Kleinasien 19.Jhd.-1919. Die griechisch-orthodoxen Gemeinschaften: vom Rum-Millet zur griechischen Nation). Athen 1998.

⁶⁸ Vgl. Odysseas Lampsidis: Symbolē stēn oikonomikē zoē tēs Smyrnēs meta to 1870 (Beitrag zum ökonomischen Leben von Smyrna nach 1870). Athen 2009. S.40-73.

⁶⁹ Näheres zum griechischen Irredentismus im Teil III dieser Arbeit.

Im deutschen Fall wurde die „verlorene Heimat“ östlich der Oder-Neiße-Linie seit Preußens Zeiten als „deutsch“ erachtet.⁷⁰ In den ehemaligen preußischen Provinzen Schlesien, Pommern, Ostpreußen u.a. waren Volksdeutsche keine ethnischen Minderheiten.⁷¹ Darauf stützten sich sowohl die territorialen Ansprüche der Weimarer Republik als auch die nationalsozialistische Ostpolitik des „Lebensraumes“. Als die deutschsprachige Bevölkerung 1945 vertrieben wurde, waren diese Gebiete regelrecht von ihren Alt-Einwohnern evakuiert und mussten neu besiedelt werden.

Im deutschen und im griechischen nationalistischen Diskurs verliehen also die Territorien der „verlorenen Heimaten“ als Teile früherer staatlicher Formationen (Preußen, Byzantinisches Reich) der jeweiligen imaginären Gemeinschaft zeitliche Tiefe und Kontinuität. Dabei musste die historische Vergangenheit als „national“ diskursiviert werden: Im griechischen Fall setzte man den Anfang der griechischen Präsenz in Kleinasien in der Kolonisation der kleinasiatischen Küste durch Griechen des Festlandes im 11. vorchristlichen Jahrhundert. Im deutschen Fall wurde die Besiedlung und Missionierung Osteuropas durch den Deutschen Orden mythisiert.⁷²

Der endgültige Verlust dieser Territorien bedeutete also nicht nur den Verlust der angestammten Heimat der vertriebenen Individuen/Familien, sondern war zugleich ein gescheitertes kollektives Projekt, sich das als „national“ erachtete Territorium einzuverleiben oder beizubehalten.⁷³ Deutschlands Westverschiebung durch die Auflösung des Reichs bzw. die Abschaffung Preußens und das Ende des griechischen Irredentismus veränderten die Physiognomie und das Selbstverständnis des jeweiligen Nationalstaates in entscheidendem Maße. Infolge der gesamt nationalen Relevanz des Vertreibungstraumas mussten auch neue sinnstiftende Narrative konstruiert werden.

Zudem sind Deutschland⁷⁴ und Griechenland auch wegen der dauerhaften Präsenz der Zwangsumsiedlungen in der jeweiligen Erinnerungskultur repräsentativ. Davon

⁷⁰ Vgl. Deutsches Historisches Museum Berlin: Deutsche im Osten. Geschichte – Kultur – Erinnerungen. Berlin 1994. S.9-21, S.22-43.

⁷¹ Vgl. Winfried Irgang: Schlesien: Geschichte, Kultur und Wirtschaft. Köln 1998. S.257-258 / Werner Buchholz: Pommern. Berlin 1999. S.423-507.

⁷² Zu den kulturellen Leistungen des Deutschen Ordens und deren Ideologisierung am Beispiel Ostpreußens vgl. Andreas Kossert: Ostpreußen. Geschichte und Mythos. München 2005. S.32-50.

⁷³ Das war z.B. im polnischen Fall anders. Die offizielle Rhetorik der Volksrepublik Polen deutete die Zwangsumsiedlung der Ostpolen als Rückkehr in „urpolnischen“ Boden um. Im Rahmen dieses Triumphdiskurses galten die vertriebenen Ostpolen als „Repatriierte“. Vgl. Włodzimierz Borodziej: „Flucht – Vertreibung – Zwangsaussiedlung“. In: Lawaty/Orłowski: Deutsche und Polen. Geschichte, Kultur, Politik. München 2003. S.90.

⁷⁴ Gemeint sind hier die alte (bis 1990) und die wiedervereinigte BRD.

zeugen u.a. auch die fiktionalen und nichtfiktionalen audiovisuellen Bearbeitungen, die jahrzehntelang in großer Zahl produziert wurden. Selbst die Bezeichnung der Zwangsumsiedlung als „Vertreibung“ (Westdeutschland) bzw. „Katastrophe“ (Griechenland) – im Gegensatz etwa zum in der DDR verwendeten Begriff „Umsiedlung“, der den Zwangscharakter der Aktion verschleierte – verdeutlicht die kontinuierliche Präsenz des Erinnerungstopos in der öffentlichen politischen Kultur der BRD und der Republik Griechenland.⁷⁵

Eva Hahn und Hans Hahn bestätigen in Hinsicht auf den bundesdeutschen bzw. gesamtdeutschen Erinnerungsort „Flucht und Vertreibung“, dass von Verdrängung nicht die Rede sein kann: *„Kaum eine andere kollektive Erinnerung wurde mit so viel Nachdruck in der Bundesrepublik gehegt und gepflegt wie die an ‚Flucht und Vertreibung‘, sei es in Sonntagsreden von Politikern aller Couleurs oder durch die finanzielle Unterstützung ihrer Opfer, ihrer Vereine und Verbände, ihrer Denkmale und Publikationen, von wissenschaftlich konzipierten Dokumentationen bis zu unzähligen Broschüren und repräsentativen Erinnerungsbänden. ‚Flucht und Vertreibung‘ ließen sich als ein lieu de mémoire par excellence in der deutschen Nachkriegsgeschichte dokumentieren“.*⁷⁶ Das Flüchtlingsleid sei dabei politisch stark instrumentalisiert worden: *„Der Begriff ‚Flüchtlinge und Vertriebene‘ ist keine deskriptive Bezeichnung, sondern die Konstruktion einer ganz bestimmten und umstrittenen Form der Erinnerung“.*⁷⁷

Im deutschen Diskurs fällt der Begriff „heimatvertrieben“ auf, der mit „Heimat“ als erster Teil des Kompositums ein Unikum ist. Eva und Hans Henning Hahn sehen dabei eine nachkriegszeitliche Gleichsetzung von „Heimat“ mit „Deutschem Osten“: *„Die ‚Heimat‘, wie sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts konstitutiv für die Entstehung des Milieus der ‚Heimatkultur‘ geworden ist, wurde in Westdeutschland nach*

⁷⁵ Aufschlussreich zur Erinnerungskultur der DDR im Gegensatz zur BRD ist die Arbeit von Katja Hartleb: *Flucht und Vertreibung. Ein Tabuthema in der DDR-Literatur?* Marburg 2011. S.9-62. Zu diesem Thema vgl. auch Manfred Wille: „Compelling the Assimilation of Expellees in the Soviet Zone of Occupation and the GDR“. In: Ther/Siljak: *Redrawing Nations. Ethnic Cleansing in East-Central Europe, 1944-1948*. Lanham 2001. S.263-283. Michael Schwartz findet unzulässig, *„den Umgang mit dem Verlust des deutschen Ostens in Bundesrepublik und DDR“ „als westöstliche Kontrastgeschichte“* darzustellen: *„Statt dessen ist die DDR-Entwicklung untrennbarer Teil einer zutiefst gesamtdeutschen Nachkriegs-Erfahrung – des in beiden Teilen Deutschlands trotz aller Unterschiede gemeinsamen Schwankens zwischen einseitiger Politisierung, partieller Verdrängung und schmerzlicher Erinnerung“.* Vgl. „Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR“. In: Gauger/Kittel: *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur*. Sankt Augustin 2004. S.81.

⁷⁶ „Flucht und Vertreibung“. In: Etienne/Schulze: *Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl*. München 2005. S.332.

⁷⁷ Ebda., S.335.

dem Kriegsende von den ‚Flüchtlingen und Vertriebenen‘ in Beschlag genommen. Die neue Bedeutung des Wortes ‚Heimat‘ stand von nun an nicht mehr für eine individuelle emotionale Bindung an einen Ort, sondern verwandelte sich in das Medium des kollektiven Erinnerungsortes ‚der deutsche Osten‘ „.⁷⁸

Eine Bestimmung des Raums, aus dem man vertrieben wurde, gibt es auch im griechischen Diskurs, wo die Vertriebenen bzw. Zwangsumsiedelten als „Mikrasiates prosfyges“ bzw. „Kleinasiatische Flüchtlinge“ bezeichnet werden. Das Narrativ „Mikrasiatikē Katastrophē“ („Kleinasiatische Katastrophe“) bringt demzufolge die Zwangsumsiedlungen von Griechen und Armeniern durch den osmanischen Staat seit 1913, den Griechischen Kleinasien-Feldzug (1919-1922), die Niederlage durch Atatürks Truppen, die Vertreibung der Griechen (1922) und den im Juli 1923 in Lausanne beschlossenen Bevölkerungsaustausch (antallagē plēthysmōn) zwischen Griechenland und der jungen türkischen Republik in eine chronologisch-kausale Beziehung.⁷⁹

Darüber hinaus waren die Vertriebenen in beiden Ländern von früh an in Vereinen bzw. Verbänden organisiert, während so etwas anderswo – z.B. in den sozialistischen Ländern – nicht möglich war. Die Tätigkeiten der deutschen Vertriebenenverbände (Bund der Vertriebenen und Landsmannschaften) und der griechischen „prosfygika sōmateia“ (Flüchtlingsverbände) standen zwar nicht immer in Einklang mit der offiziellen Erinnerungspolitik, sorgten aber für das Nicht-Verdrängen von „Flucht und Vertreibung“ aus der öffentlichen Diskussion.⁸⁰ Die Erinnerungstopoi „Flucht und Vertreibung“ und „Kleinasiatische Katastrophe“ konstituierten sich also als Narrative, die dem jeweiligen historisch-sozialen Umstand angepasst wurden. Fehlerhafte bzw. selektive Narratisierungen sollten dabei als Bestandteile des kollektiven Gedächtnisses und Selbstbewusstseins berücksichtigt werden.⁸¹

⁷⁸ Ebd., S.337. Den neutraleren Begriff „Zwangsumsiedlung“ bevorzugt man in deutschsprachigen historiographischen Texten seit 2000, wie z.B. in den in der Einleitung erwähnten Sammelbänden, in denen es um die vergleichende Untersuchung verschiedener Vertreibungsprozesse und -aktionen in der Geschichte geht.

⁷⁹ Griechische Namen und Ausdrücke werden in dieser Dissertation lateinisch geschrieben. Die Buchstaben „η“ und „ω“ werden bei Namen als „i“ und „o“ (je nach den Vorschriften in griechischen Pässen) ins lateinische Alphabet übertragen, während bei Ausdrücken-Sätzen „η“=„ē“ bzw. „ω“=„ō“ in Gegenüberstellung mit „i“=„i“ bzw. „o“=„o“.

⁸⁰ Vgl. Paraskevi Roumeli: Organōsi kai drasē tōn prosfygikōn sōmateiōn stē Thessalonikē 1922-1936 (Organization and action of refugee associations in Thessaloniki 1922-1936). In: <http://ikee.lib.auth.gr/record/136213> (letzter Zugriff, 15-11-2016) / Samuel Salzborn: Grenzenlose Heimat: Geschichte, Gegenwart und Zukunft der Vertriebenenverbände. Berlin 2000. S.46-78.

⁸¹ Zum Gegenwartsbezug kollektiver Vergangenheitsbilder schreiben Étienne François und Schulze: „die Vergangenheit verändert sich, indem sie von jeder neuen Generation von neuem begriffen, ver-

Aus den oben erläuterten Gründen ist die Gegenüberstellung der Erinnerungstopoi „Flucht und Vertreibung“ und „Mikrasiatikē Katastrophē“ trotz der zeitlichen und räumlichen Distanz, die sie voneinander trennt, m.E. legitim. Die Nähe sollte außerdem nicht nur im Ereignis selbst, sondern auch in der Perspektive gesucht werden. Während „1922“ aus griechischer Sicht als Katastrophe gedeutet wird, gilt dasselbe historische Ereignis aus türkischer Sicht als Triumph bzw. als republiksstiftendes Ereignis. In erinnerungskultureller Hinsicht entspricht das türkische „kurtuluş“-Narrativ (=Befreiung) also eher dem griechischen Unabhängigkeitskampf (1821-1830) als der „Kleinasiatischen Katastrophe“.

Im Falle Griechenlands und Deutschlands geht es also zwar um unterschiedliche historische Ereignisse, an die aber aus ähnlichen Perspektiven erinnert wird, nämlich aus der Opferperspektive der direkt Betroffenen, die den Verlust der „Heimat“ ihrer Kindheit und Jugend erlitten (kommunikatives Gedächtnis), sowie gesamtnational ihn als Territorial- und Nationalverlust (kulturelles Gedächtnis) empfanden.⁸²

In dieser Hinsicht ist es zweitrangig, ob diese zwei „Vertreibungen“ *de jure* kongruent sind. Zumal Danzig mit Izmir so wenig zu tun hat wie Adolf Hitler mit dem griechischen König Konstantin, werden hier keine „Vertreibungen“ als historische Phänomene verglichen, wie bei einem historiographischen Vorhaben der Fall wäre, sondern Formen der kollektiven Erinnerung an Vertreibung und Zwangsumsiedlung als Repräsentationen in Film und Fernsehen. Im Weiteren hängen diese medialen Geschichtsbilder als symbolische Repräsentationen des kulturellen Gedächtnisses mit Konstruktionen des Eigenen und des Fremden zusammen, die fürs Suggestieren der „imaginären Gemeinschaft“ unerlässlich sind.

Aus der Untersuchung des deutschen und des griechischen Filmkorpus sind in Bezug auf die Konstruktion von „Vertreibung“ als identitätsstiftender Erinnerung Schlussfolgerungen zu ziehen.

standen und konstruiert wird. Jede Generation schafft sich die Erinnerungen, die sie zur Bildung ihrer Identität benötigt. Kein Vergangenheitsbild ohne Gegenwartsbezug“. Vgl. Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. München 2005 (Einleitung, S.7).

⁸² Zur Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis vgl. das Standardwerk von Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2013. S.48-65.

2.3. Begründung des deutsch-griechischen Vergleichs: Inszenierungen von Vertreibung und Zwangsumsiedlung als Basis für imagologische Vergleiche

Bei der Beschäftigung mit Fiktionalisierungen von Flucht, Vertreibung, verllorener Heimat in Film und Fernsehen sind zwei Extrempositionen methodisch zu vermeiden: einerseits ein simplifizierender Analogismus und andererseits ein vergleichsscheuer Relativismus, der jeden Zusammenhang zwischen Einzelphänomenen der Kontingenz zuschreibt.

Peter Zima fordert eine interkulturell und intermedial offene Komparatistik: *„Sie will in allen Fällen über den nationalen Rahmen hinausgehen und strebt den internationalen, den interkulturellen Vergleich an; sie möchte in manchen Fällen die Grenzen des literarischen Bereichs durchbrechen und andere Kunstformen wie Musik, Malerei oder Film einbeziehen“*.⁸³ Die Relevanz dieser Konzeption für die Fragestellung des vorliegenden Projektes liegt auf der Hand, insofern sie ermöglicht, Begriffe wie „Heimat“ transnational und kulturübergreifend zu betrachten. Anders als die traditionelle Komparatistik umfasst dieser Ansatz auch nicht-literarisches Textmaterial.

Nichtsdestotrotz wäre ein radikaler Verzicht auf die nationale Sicht nicht förderlich. Zima betrachtet Komparatistik und Nationalphilologien nicht als inkompatibel: *„Solange es nationale Gesellschaften gibt, die legitime Objekte (Objektkonstruktionen) der Wirtschaftswissenschaft, der Soziologie und der Politologie sind, weil sich z.B. die französischen politischen Institutionen in ihrer Eigengesetzlichkeit grundsätzlich von den deutschen unterscheiden (Unitarismus vs. Föderalismus), wird es auch vernünftig sein, Literatur aus nationaler (nicht nationalistischer) Sicht zu betrachten“*.⁸⁴

Obgleich die traditionelle Komparatistik nach Zima *„nicht nur unter ihrem Positivismus“*, *„sondern auch an ihrer geistesgeschichtlichen Allergie gegen den sozialwissenschaftlichen Diskurs“* leide,⁸⁵ erwähnt Ernst Grabovszki mögliche Begegnungsfelder von Sozialgeschichte und Vergleichender Literaturwissenschaft. Historische Anthropologie und Diskursanalyse, Mentalitätsgeschichte, New Historicism, komparatistische Imagologie u.a. stellen also nach Grabovszki eine Herausforderung für eine

⁸³ Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen 2011. S.1-2.

⁸⁴ Ebda., S.15.

⁸⁵ Ebda., S.13.

streng textorientierte vergleichende Literaturwissenschaft dar.⁸⁶ Vergleichen wird dadurch zu einem theoretisch und methodisch vielschichtigen, interdisziplinären Unternehmen.

Der Forschungsbereich, wo diese Interdisziplinarität exemplarisch zum Tragen kommt und einer Arbeit über kulturelle Identitätsstiftung besonders dienlich ist, ist die komparatistische Imagologie. Diese Disziplin befasst sich mit nationalen-kulturellen *Images* (Bilder) von Eigenem und Fremdem, die sich in literarischen, also geschriebenen sowie nicht-schriftlichen Texten-(Diskursen) manifestieren.

Anders als älteren ontologisierenden Ansätzen (z.B. Völkerpsychologie) geht es dabei um die Entlarvung der ideologischen Mechanismen bei der Produktion von nationalen *Auto-* und *Heteroimages* sowie deren Diskursivität und Konstruktivität.⁸⁷ Während also *images* in Nationalphilologien als „*explanations for literary phenomena*“ fungieren, sind sie im Sinne der zeitgenössischen konstruktivistisch verfahrenen Imagologie „*explicanda themselves*“.⁸⁸

Manfred Beller betont die zentrale Rolle von „Text“ bzw. „Diskurs“: Gegenstand der Disziplin (imago+logos bzw. die Lehre von den *images*) sei „*the textual codification of (national) images in literature, film and television*“.⁸⁹ Weiterhin definieren Beller und Leerssen den *image*-Begriff „*as the mental silhouette of the other, who appears to be determined by the characteristics of family, group, tribe, people or race*“.⁹⁰ Diese *images* sind also individuelle oder kollektive innere mentale Bilder, die

⁸⁶ Methoden und Modelle der deutschen, französischen und amerikanischen Sozialgeschichte als Herausforderung für die Vergleichende Literaturwissenschaft. Amsterdam 2002. S.145-152.

⁸⁷ Ausgehend vom Beharren der frühen „littérature comparée“ auf Konzepten wie „Volksseele“ bzw. „Volkscharakter“ betont Manfred Fischer in seiner Dissertation, dass die zeitgenössische Imagologie an der Existenz von Nationalcharakteren nicht mehr glaubt, sich aber an deren Konstruktion und sozialer Funktion interessiert ist: „*Komparatistische Imagologie ist heute ein erklärter Widersacher jedweden irrationalistischen Glaubens an die Existenz von Nationalcharakteren*“. Vgl. Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie. Bonn 1981. S.39.

⁸⁸ Vgl. Joep Leerssen.: „Imagology: History and method“. In Beller/Leerssen: Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Amsterdam 2007. S.17-32.

⁸⁹ „Perception, image, imagology“. In: Beller/ Leerssen: Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Amsterdam 2007. S.3.

⁹⁰ Ebda., S.4. Im Aufsatz geht Beller noch auf begriffliche Unklarheiten ein, wie z.B. Begriffe wie *topos*, *commonplace*, *prejudice*, *stereotype*, *imagotype*, *cliché* usw., die in der Forschungsliteratur weitgehend synonym verwendet werden, obwohl sie eher präzisierungsbedürftig sind (Ebda., S.8). In Alois Wierlachers kulturhermeneutischem Xenologie-Ansatz wird das Fremde als relationale Kategorie betrachtet, die mit dem Definieren des jeweiligen Eigenen zusammenhängt. Vgl. „Interkulturelle Germanistik. Zu ihrer Geschichte und Theorie“. In: Wierlacher/Bogner: Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart 2003. S.27-28. Corinna Albrecht schreibt diesbezüglich: „*Die Bezeichnung fremd oder*

in vertexteter Form zugänglich sind. Als Textwissenschaft grenzt Imagologie also nah an die Philologien, denn sie arbeitet hauptsächlich mit Texten und nicht etwa mit soziologischen Werkzeugen, wie z.B. mit Feldforschung. Das Interesse an kulturellen Prozessen macht sie dennoch auch sozialwissenschaftlich relevant.

Wie der ontologische Wahrheitsgehalt von *images* in dieser Hinsicht wenig interessiert, so dürfen Texte bzw. Diskurse nicht als (ideologischer) Spiegel der Gesellschaft betrachtet werden, etwa im Sinne der marxistischen Kunsttheorie, so wie auch *images* keine Abbildungen von soziokultureller „Realität“ darstellen. Ums rigorose Gegenargument von der Autonomie des Textes geht es dabei auch nicht. Nach Joep Leerssen befasst sich der Imagologe nicht mit der empirischen Wirkung von *images* in einer Gesellschaft, sondern mit dem, was ein Text diskursiv anzubieten hat, d.h. „*intertextual rather than sociological issues*“: „*Images do not reflect identities, but constitute possible identifications*“.⁹¹ Die Wirkung eines Textes wäre dabei hauptsächlich auf Rezeptionsprozesse (z.B. Kanonisierung, Intertextualität u. dgl.) angewiesen.

Darüber hinaus macht der narratologisch relevante Begriff *point of view* bzw. Perspektive deutlich, dass Urteile unvermeidlich Vor-Urteile sind, denn die empirische Welt ist nur selektiv zu perzipieren und zu evaluieren bzw. nur in parte zu repräsentieren.⁹² Dieser perspektivische Blick ist der Grund, warum das Andere, Nicht-Vertraute oder Fremde – als Gegenbild des Eigenen – exotisiert oder satanisiert werden kann. Auch bei interkulturellen Begegnungen im globalisierten Zeitalter der Interkonnektivität, Mobilität und Migration gilt folgendes Prinzip: „*Valorizing the Other is, of course, nothing but a reflection of one's own point of view*“.⁹³

Die Verbindung der komparatistischen Thematologie mit Imagologie wird die identitätsstiftende Funktion von Vertreibungsfikionalisierungen in wesentlichem Ma-

Fremde und Fremdheit stellt also eine Beziehung her zwischen dem, was als jeweils Eigenes betrachtet wird, und dem, was als diesem nicht zugehörig bewertet wird“ (Ebda., S.235).

⁹¹ „Imagology: History and method“. In Beller/Leerssen: Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Amsterdam 2007. S.27.

⁹² „*Our images of foreign countries, peoples and cultures mainly derive from selective value judgements (which are in turn derived from selective observation) as expressed in travel writing and in literary representations*“. Vgl.: Manfred Beller: „Perception, image, imagology“. In: Beller/ Leerssen: Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Amsterdam 2007. S.5. Ein repräsentatives Beispiel ist hierfür der Orientalismus, also der Orient-Diskurs aus der Perspektive des Abendlandes.

⁹³ Ebda., S.6.

ße erhellen.⁹⁴ Die Persistenz von *images* in der Zeit und ihre Virulenz erweisen sich nämlich gerade in Krisen- und Konfliktzeiten: „*In times of political tension, conflicts or war, these images rise up or are called up from an unconscious inventory of images and generalized prejudices about the other*“.⁹⁵ Diesbezüglich sind Repräsentationen von Vertreibung und Zwangsumsiedlung auch imagologisch interessant.

Als Krisen- und Konfliktnarrative haben sie einen exemplarischen Wert, sofern es sich annehmen lässt, dass Selbst- und Fremd- bzw. Feindbilder darin an Kontur gewinnen bzw. dass die Differenz zwischen „Uns“ und „den Anderen“ anschaulicher zum Tragen kommt.⁹⁶ Wilhelm Hofmann unterstreicht, individuelle und kollektive Identitäten „*werden besonders dann Thema des Diskurses und treten in den Vordergrund, wenn sie unsicher, bezweifelt oder in Krisen herausgefordert werden*“.⁹⁷

Hans Henning und Eva Hahn, die anstatt von *image* den Begriff *Stereotyp* bevorzugen, heben sowohl die Wandelbarkeit von Stereotypen in der Diachronie als auch ihr latentes Weiterbestehen hervor: „*Veränderungen im Stereotypenkanon ererben sich gerade aus der Koexistenz verschiedenwertiger Stereotypen. Das bedeutet nicht unbedingt, dass gewisse Stereotypen als falsch erkannt und aufgegeben werden. In bestimmten historischen Situationen werden die (emotionalen) Gewichte verlagert. Gemessen an der totalen nicht nur realen, sondern auch stereotypen Konfrontation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheinen heute die polnischen Deutschen-Stereotypen und die deutschen Polen-Stereotypen relativ ausgeglichen, und doch darf*

⁹⁴ Nach Hugo Dyserinck ist Thematologie als Zweig der Komparatistik aus der Entwicklung der älteren Stoff- und Motیفorschung der deutschen Literaturwissenschaft entstanden und ist in der Lage, Folgendes zu leisten: „*Thematologie bietet die Gelegenheit zur Erfassung von Unterschieden zwischen Werken oder Strömungen diverser nationalliterarischer Provenienz an Hand von Stoffen, deren Kernelemente sowohl im Bereich der Synchronie als auch der Diachronie – und über die nationalliterarischen Grenzen hinweg – konstant sind. Sie trägt im gleichen Sinn dazu bei, den Zusammenhang der Einzelliteraturen eines bestimmten multinationalen Kulturkreises an Hand dieser konkret greifbaren Stoffe deutlicher werden zu lassen*“ . Vgl.: Komparatistik. Eine Einführung. Bonn 1991. S.103.

⁹⁵ Manfred Beller: „Perception, image, imagology“. In: Beller/Leerssen: Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Amsterdam 2007. S.11.

⁹⁶ Juliane Haubold-Stolle betrachtet Grenzregionen als Paradebeispiele für diskursive Nationsbildungen und zeigt, wie „Heimat“ und „Nation“ durch Kampfdiskurse um national hybride Regionen (de-)konstruiert werden: „*Gerade an der Peripherie der Nationalstaaten entstanden ihre imaginativen und territorialen Grenzen (...). Zugleich stellten die Grenzgebiete in ihrer Hybridität die nationalen Narrative immer wieder in Frage*“ . Vgl. Mythos Oberschlesien. Der Kampf um die Erinnerung in Deutschland und in Polen 1919-1956. Osnabrück 2008. S.15.

⁹⁷ „Politische Identität – visuell. Theoretische Anmerkungen zur visuellen Konstruktion politischer Identität“. In: Hofmann/Lesske: Politische Identität – visuell. Münster 2005. S.3. In dieser Hinsicht schließe ich mich auch Andreas Pott an, der bemerkt: „*in Krisen werden die Konstruktionsweisen, Machtkämpfe und Wandlungsmöglichkeiten von Identitäten besonders deutlich*“ . Vgl. „Identität und Raum. Perspektiven nach dem Cultural Turn“. In: Berndt/Pütz: Kulturelle Geographien. Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn. Bielefeld 2007. S.41.

*man sich nicht der Illusion hingeben, die negativen Stereotypen seien weitgehend ‚gelöscht‘ worden. Viele Heterostereotypen sind unschwer wiederzubeleben, wenn bestimmte Bedürfnisse des Selbstbildes dies erfordern, denn diese zuletzt genannten Bedürfnisse gestalten die Stereotypen viel stärker als irgendwelche reale Erfahrungen, denen sie höchstens ihr ‚Bildmaterial‘ entnehmen“.*⁹⁸

Das Korrelieren von Vertreibungsrepräsentationen mit Identitätsstiftungsprozessen verstehe ich weiterhin als Ergänzung zur Nationalismusforschung. Nationalverlust – so wie Ethnogenese – kann man m.E. sowohl als Einzelfall als auch in Verbindung mit entsprechenden Prozessen anderswo untersuchen. Trotz der landesspezifischen Ausformungen des Nationalismus, weshalb von „Nationalismen“ die Rede ist, ist doch zulässig, von „Nationalismus“ als länderübergreifendes Paradigma der Moderne im Singular zu sprechen. Ohne diese Parallelisierungen und Kontrastierungen kann der Forscher den Nationalismus weder als interkulturelles Phänomen noch die Besonderheiten des Einzelfalles auffassen und beschreiben.

Ähnliches gilt bei der Untersuchung verschiedener medialer Repräsentationen und kultureller Kontextualisierungen von National- und Heimatverlust, wobei man keinesfalls deterministisch-positivistisch vorgehen und nach Normen und Gesetzen suchen darf. Stattdessen sollte eine Metaebene der Reflexion zur Vergleichbarkeit der gewählten Objekte sowie zu den Vergleichsmethoden und -zielen dauernd präsent gehalten werden.

Mathias Beer befürwortet das Vergleichen als Arbeitsmethode in der Vertreibungsforschung: *„Durch den Vergleich wird weder die per se gegebene Einzigartigkeit historischer Vorgänge, auch die von einzelnen Umsiedlungen und Vertreibungen, in Frage gestellt, noch werden deren Eigenheiten damit eingeebnet oder gar relativiert. Vielmehr ermöglicht es der auf nachvollziehbaren Kriterien fußende Vergleich, sowohl gemeinsame Wurzeln der europäischen Zwangsmigrationen als auch deren jeweilige Spezifika offen zu legen. Letztlich kann*

⁹⁸ „Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung“. In: Hahn: Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen. Frankfurt a.M. 2002. S.40.

eine vergleichende Perspektive auch dazu beitragen, die so lange gepflegte Trennung in Täter- und Opferstaaten aufzulösen“.⁹⁹

In der vorliegenden Dissertation gilt es also erstens herauszufinden, ob bestimmte audiovisuelle Repräsentationsmodi von Zwangsumsiedlung bzw. Heimatverlust transnational und kulturübergreifend sind, oder umgekehrt, in welchen Fällen kulturspezifische Abweichungen festzustellen sind. Die konstatierten Konvergenzen und Divergenzen sind jedenfalls in Bezug auf die jeweiligen erinnerungskulturellen bzw. institutionellen Kontexte zu begründen.

Zweitens nehme ich eine Periodisierung der zu analysierenden Film- und Fernsehbeispiele vor, ohne dadurch auf eine strukturalistische Erstellung von Typologien abzielen. Stattdessen stelle ich die Frage, ob sich innerhalb des deutschen bzw. griechischen Erinnerungsdiskurses in der Diachronie Kontinuitäten und/oder Brüche lokalisieren lassen und wie diese zu erklären sind. Erinnerungskulturgeschichte lässt sich hier folglich mit Mediengeschichte verknüpfen: Warum kollektives Leid in einer Epoche bzw. in einem Land so und nicht anders audiovisualisiert wird, hängt sowohl mit dem allgemeinen erinnerungskulturellen Diskurs als auch mit dem jeweiligen medialen Rahmen zusammen.

So wird „Flucht und Vertreibung“ ästhetisch-dramaturgisch anders im deutschen Heimatfilm der '50er Jahre und anders im späteren anspruchsvollen Anti-Heimatfilm oder im Fernsehen inszeniert, wo das serielle Prinzip an die Stelle der geschlossenen Form des (klassischen) Kinofilmes tritt. Eine (medien-)historische Kontextualisierung ist auch im griechischen Filmcorpus notwendig, um z.B. den Abstand zwischen dem populären griechischen Film der '60er Jahre und den kritischen Filmen von Vangelis Serdaris und Theo Angelopoulos überzeugend zu erklären.

Schließlich geht es darum, wie bestimmte Interpretationen des Vertreibungsereignisses mit bestimmten *images* zusammenhängen. In einem der „Nation“ positiv eingestellten Text bzw. Film erwartet man andere Rahmungen von „Flucht und Vertreibung“ - z.B. was die Dramatisierung der Konfliktsituation und die Figurenkonstellationen (Vertriebene als Opfer, der Andere als Täter) betrifft - als in einem, wo Nation und Nationalismus eher kritisch betrachtet werden. Es lässt sich weiterhin fragen, ob

⁹⁹ „Umsiedlungen, Deportationen und Vertreibungen im Europa des 20. Jahrhunderts. Einzigartigkeit und Vergleichbarkeit“. In: Bingen/Borodziej/Troebst: Vertreibungen europäisch erinnern? Historische Erfahrungen – Vergangenheitspolitik – Zukunftskonzeptionen. Wiesbaden 2003. S.214.

diese Schwerpunktverlagerungen auch interkulturell (d.h. in deutschen und griechischen Filmen) feststellbar sind bzw. ob ähnliche mediale Formen (wie z.B. der Autofilm der '70er Jahre, der Fernsehfilm nach 2000 usw.) mit ähnlichen Geschichtsdarstellungen quer durch die Kulturen einhergehen.

3. Niederlage, Territorial- und Heimatverlust als „gewählte“ Traumata: Verwendbarkeit und Grenzen des Trauma-Konzepts

3.1. Erinnerung an das Opfersein

Ein zentraler identitätsstiftender Parameter des Vertreibungsnarrativs besteht in seiner Funktion als Opfernarrativ: Wenn man seine Heimat verliert, sieht man sich als Opfer einer Gewaltaktion, die ihm ein anderer bzw. ein Täter zugefügt hat. In diesem Sinne hält der Historiker Rainer Rother Niederlagen für identitätsstiftender als Siege: *„Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als wäre der ideale Nationalmythos die Erfolgsgeschichte. Nichts wäre untypischer. (...). Leichte Siege zählen nichts, nur der im letzten Augenblick gewonnene oder der heroisch verlorene Kampf kommen in Betracht. Daher die bedeutende Rolle des Opfers, daher die bewunderten Verlierer, die Größe im Scheitern, die Gnade der Rettung in letzter Minute“*.¹⁰⁰

Tzvetan Todorov vertritt die Ansicht, dieses Opferbewusstsein habe allmählich das unmittelbar nach dem II. Weltkrieg vorherrschende Heldennarrativ ersetzt.¹⁰¹ Als ursächlichen Faktor für die Dekonstruktion des positiven Selbstbildes „Opfer Hitlerdeutschlands - Widerstand dagegen“ betrachtet Aleida Assmann das *„Bröckeln der nationalen Mythen“* infolge des Falls des Realsozialismus und der europäischen Integration seit 1989.¹⁰² Durch seine Reproduktion in den Medien wird das Opfernarrativ zum Politikum.¹⁰³

¹⁰⁰ Mythen der Nationen: Völker im Film. Berlin 1998. S.15.

¹⁰¹ Die Angst vor den Barbaren. Kulturelle Vielfalt versus Kampf der Kulturen. Bonn 2011. S.85. Jay Winter diagnostiziert eine *„steadily increasing tendency to recognize the victims of war with practices of remembrance such as acts of mourning etc.“*. Vgl. „Notes on the Memory Boom. War, Remembrance and the Uses of the Past“. In: Bell: Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationship Between Past and Present. London 2006. S.54.

¹⁰² „Ein geteiltes europäisches Wissen von uns selbst? Europa als Erinnerungsgemeinschaft“. In: Feichtinger (u.a.): Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen. Innsbruck 2006. S.16-17.

¹⁰³ Speziell über „Flucht und Vertreibung“ schreibt Franz Nuscheler: *„Die mediale Vermittlung des Fluchtgeschehens ist immer auch politisch gefiltert, weil es eben ein Politikum ist, wer vor wem flieht.“*

Mit „Opfer“ gewinnen also auch kulturelle Topoi wie „Gedächtnis“, „Erinnerung“ und „Trauma“ an Bedeutung. Dieser „*memory boom*“ durchzieht nach Jay Winter das gesamte 20. Jahrhundert, jedoch mit jeweils anderen Prioritäten. Während „*memory*“ im Zeitraum 1890-1920 „*as the key to the formation of identities, in particular national identities*“ fungierte, suchte man nach dem Zweiten Weltkrieg – insbesondere seit 1970-1980 – „*in memory a way out of the confusion bred by the fragmentation of the very identities forged by and during the first ,memory boom‘* “. Angesichts einer sich rasch globalisierenden Welt sehnte man sich also nach einer verlorenen Zeit, die noch in kohärenten Narrativen festgehalten werden konnte.¹⁰⁴

Identitäts- bzw. Gedächtniskonjunkturen fungiert nach Pierre Nora als Ausgleich für postmodernen „Geschichtsschwund“. „*Ich muss das werden, was ich bin*“, lautet der neue Imperativ¹⁰⁵: „*Die ‚Beschleunigung der Geschichte‘ lässt nämlich unerbittlich, entsprechend ihren Auswirkungen auf die Zukunft, die ganze Vergangenheit entrücken, so dass wir von ihr abgeschnitten sind. Sie ist für uns verloren, ,the world we have lost‘ (...). Wir sind nicht mehr auf gleicher Höhe mit der Vergangenheit. Um sie wiederzufinden, sind wir auf Rekonstruktionsversuche anhand von Quellen, Archiven oder Monumenten angewiesen, und dieses Vorgehen führt dazu, dass der Begriff ‚Gedächtnis‘, der selbst eine konstruierte Erinnerung bezeichnet, heute für das gleiche verwendet wird, was man früher einfach ‚Geschichte‘ nannte*“.¹⁰⁶

Den verstärkten Fokus auf die Vergangenheit schreibt Heidemarie Uhl „*dem Verlust von teleologischen Zukunftsvorstellungen*“ zu, was den Zerfall der nationalen Meistererzählungen und die Notwendigkeit neuer Identitätskonstruktionen zur Folge hatte.¹⁰⁷ Durch die Narratisierung von Gedächtnis und Erinnerung lässt sich ein ge-

Flüchtlinge sind ein Opfer der Politik, aber auch Rohstoff der politischen Propaganda, der Produktion und Reproduktion von politischen Feindbildern“. Vgl. „Das Jahrhundert der Flüchtlinge“. In: *Stammen: Vertreibung und Exil. Lebensformen – Lebenserfahrungen*. München 1987. S.45.

¹⁰⁴ Bzw. „*yearning for a vanished or rapidly vanishing world*“, „*a means of moving away from politics, and of resacralizing the world, or of presenting the voice of victims of the multiple catastrophes of the last century*“. Jay Winter: „Notes on the Memory Boom. War, Remembrance and the Uses of the Past“. In: Bell: *Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationship Between Past and Present*. London 2006. S.55.

¹⁰⁵ Pierre Nora: „Gedächtniskonjunktur“. In: *Transit 22*. Frankfurt a.M. 2002. S.27.

¹⁰⁶ Ebda., S.24. Nora sieht in dieser „*neuen Ökonomie des Gedächtnisses*“, bei der der Historiker das Monopol der Vergangenheitsinterpretation verloren habe bzw. es mit dem Richter, dem Zeugen, den Medien u.a. teilen müsse, die Gefahr – etwa im Sinne Nietzsches – eines „*sakralisierten*“ Gedächtnisses, das durchs „*Wiederkäuen*“ des Historischen den sozialen Wandel untergrabe bzw. zur Kriegswaffe werden könne (Ebda., S.30-31).

¹⁰⁷ „Kultur, Politik, Palimpsest. Thesen zu Gedächtnis und Gesellschaft“. In: Feichtinger (u.a.): *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*. Innsbruck 2006. S.26.

wisses Verhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit erarbeiten.¹⁰⁸ Auf der Basis der sozialen Interaktion über dieses gemeinsam geteilte Wissen über die Vergangenheit wird ein Gefühl der Zugehörigkeit zur Gemeinschaft hervorgerufen bzw. ein kollektives, gegenwartbezogenes Selbst- und Weltbild gestiftet. „Identität“ soll dabei nicht als statische bzw. ein für allemal gesicherte Entität, sondern als veränderliche und daher dauernd stabilisierungsbedürftige Konstruktion aufgefasst werden. „Konstruiert“ ist also hier keinesfalls mit „falsch“ gleichzusetzen.

Wenn „Erinnerung“ und „Identität“ kommunizierende Gefäße darstellen, lässt sich fragen, warum kollektive Erinnerung in manchen Fällen einen homogenisierend-harmonisierenden Effekt hat und zur sozialen Kohäsion beiträgt und in anderen zentrifugal wirkt bzw. zu Konflikten führt. Duncan Bell konstatiert das Aufwerten von Erinnerung und Gedächtnis in Krisenzeiten: *„As identities are challenged, undermined and possibly shattered, so memories are drawn on and reshaped to defend unity and coherence, to shore up a sense of self and community“*.¹⁰⁹ Als *„challenges to identity“* erwähnt Bell Globalisierung und „Trauma“, das jeglicher Kohärenzstiftung widersteht. Bei „Trauma“ gehe es um *„breakdown of both meaning and trust – in a world that has been shattered, overturned“* und *„failure to regard the past as past, as something that can be left behind“*.¹¹⁰

Im Folgenden gehe ich der Relevanz und den Grenzen des „Trauma“-Konzepts im Rahmen eines Projekts über Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat nach.

3.2. Zum Begriff „Trauma“ im Sinne einer kulturwissenschaftlich relevanten Psychotraumatologie

Der Begriff „Trauma“ stammt aus dem medizinischen Bereich und bezeichnet die (körperliche) Verletzung. Vom Körperlichen aufs Seelische übertragen, bezieht sich das psychische Trauma auf ein reales oder imaginiertes Ereignis in der Biographie des Individuums, das seine psychische Struktur belastete und bis in die Gegenwart hinein

¹⁰⁸ *„Collective memory shapes the story that groups of people tell about themselves, linking past, present and future in a simplified narrative“*. Vgl. Duncan Bell: „Introduction. Memory, Trauma and World Politics“. In ders.: *Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationship Between Past and Present*. London 2006. S.2.

¹⁰⁹ Ebda., S.6.

¹¹⁰ Ebda., S.7-8.

nachwirkt. Das traumatische Ereignis wird als etwas von außen Kommendes, als Schicksalsschlag erlebt, dem sich die Person ausgeliefert fühlt. Welches Ausmaß diese Beeinträchtigung annehmen wird, hängt nicht nur mit dem spezifischen Ereignis zusammen, sondern auch mit den innerpsychischen Voraussetzungen des jeweiligen Individuums.

In der Psychiatrie gilt Trauma als Fremdkörper im Inneren des Individuums, der jeglicher Umsetzung in Sprache widersteht. Weil die Verbindung zwischen dem Ereignis und seiner Wirkung vom Betroffenen selten bewusst ist, wird Trauma für weitere psychosomatische Symptome verantwortlich gemacht. Angesichts der narrativen Konstitution von Identität, wie z.B. Paul Ricoeur in *Temps et récit* postuliert, führt die Un-Erzählbarkeit des Traumas zu einem gewissen Selbstverlust.¹¹¹ Die Re-Inszenierung des traumatischen Ereignisses hat nach Angela Kühner u.U. heilende oder re-traumatisierende Wirkung: „In der Wiederholung liegt also die Chance der ‚Heilung‘ und gleichzeitig im ‚Wiederholungszwang‘ ihr größtes Hindernis“.¹¹²

Wolfgang Eckart und Günter Seidler versuchen eine psychotraumatologische Definition für „Trauma“ zu erarbeiten und erwähnen eine Reihe von Situationen, die potentiell traumatisierend wirken: „Psychische Traumata sind die Folgen plötzlicher oder anhaltender bedrohlicher, extrem ängstigender und auswegloser Ereignisse. Sie hinterlassen unbehandelt oft lebenslang Spuren in Form von zahlreichen psychischen und körperlichen Symptomen mit unterschiedlich einschneidenden Beeinträchtigungen von Lebensqualität und Lebensgestaltungsmöglichkeiten, und können der jeweiligen Biografie eine ganz andere Richtung geben. (...). Die Psychotraumatologie befasst sich mit derartigen akuten und chronischen psychosomatischen Folgen traumatischer Ereignisse. Zu diesen gehören Unfälle, psychische, sexuelle, kriminelle, terroristische Gewalt, traumatische Verluste, bedrohliche Krankheiten, Natur- und technische Katastrophen, Krieg, Gefangenschaft, Entwurzelung und Flucht und Vertreibung“.¹¹³

¹¹¹ Ronald Granofsky sieht bei Traumatisierung eine „failure of normative categories of understanding to deal with a traumatic experience“: „I understand the experience of trauma to be one which defies reason and a sense of order, cripples our ability to maintain a stable sense of reality, challenges our categories of understanding and consequently the model of the world by which we unconsciously operate“. Vgl. *The Trauma Novel. Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster*. New York 1995. S.8.

¹¹² Trauma und kollektives Gedächtnis. Gießen 2008. S.49.

¹¹³ „Einleitung: ‚Psychotraumatologie‘, eine Disziplin im Werden“. In: Seidler/Eckart: *Verletzte Seelen. Möglichkeiten und Perspektiven einer historischen Traumaforschung*. Gießen 2005. S.7.

Der Begriff *Posttraumatic Stress Disorder* (PTSD, dt. *Posttraumatische Belastungsstörung*) der nordamerikanischen psychiatrischen Gesellschaft versucht die Folgen von Traumatisierungen aufs psychische Leben des Menschen zu systematisieren. Nach Karl Peltzer besteht diese Belastungsstörung zum einen im unfreiwilligen Wieder-Erleben des traumatischen Ereignisses (*Intrusion*) und zum anderen in der Verleugnung bzw. Vermeidung von Stimuli bzw. in reduzierter Reagibilität (*Konstriktion*). Bei Opfern extremer Gewalt kann z.B. der erlebte Schrecken nachträglich keine symbolische Form annehmen. Einzelne Symptome wie Depression, Angststörungen, psychosomatische Erscheinungen, Apathie, Emotionslosigkeit und Kontaktmangel wären also unter der PTSD zu subsumieren.¹¹⁴

Nach Angela Kühner handelt es sich beim psychischen Trauma – im Gegensatz zum körperlichen – eher um eine Abstraktion. Der Grund sei seine Prozessualität, Latenz und Nachträglichkeit, die die Psychologin als seine zentralen Eigenschaften erachtet: „*Während das körperliche Trauma ein Ergebnis bezeichnet, ist das Psychische ein Prozess; das körperliche besteht in einer konkreten Verwundung, das psychische in einer metaphorischen Verwundung der Seele, deren Wirkung nur schwer zu erfassen ist*“.¹¹⁵ Anders als körperliche Verletzungen sind psychische Traumatisierungen also oft nicht manifest, sondern führen ein latentes Eigenleben und haben langzeitige Wirkungen.

Dass Traumata – anders als andere innerpsychische Konflikte – nicht verdrängt, sondern abgespalten bzw. dissoziiert werden, ist nach Joachim Küchenhoff der Grund für die Inkompatibilität von „Trauma“ und „Repräsentation“: „*Denken ist Verbinden, und Traumatisierung zerstört die psychischen Verbindungen bzw. die Fähigkeit zum Denken*“, bemerkt Küchenhoff.¹¹⁶ Während das ursprüngliche Ereignis in der Körpermedizin gegenüber den möglichen Heilungsmethoden von sekundärer Bedeutung ist, muss die Psychotraumatologie Zugang zu diesem Ereignis finden, um die Störung

¹¹⁴ Karl Peltzer: „Trauma im Kontext von Opfern organisierter Gewalt“. In: Peltzer u.a.: *Gewalt und Trauma. Psychopathologie und Behandlung im Kontext von Flüchtlingen und Opfern organisierter Gewalt*. Frankfurt a.M. 1995. S.12-36.

¹¹⁵ Trauma und kollektives Gedächtnis. Gießen 2008. S.35.

¹¹⁶ Küchenhoff präzisiert den Unterschied zwischen „Trauma“ und „Konflikt“: „*Trauma heißt eine Erregung, eine Arbeitsanforderung an den ‚psychischen Apparat‘, welche – gleichgültig, ob sie von innen oder außen kommt – dessen Arbeitsfähigkeit überfordert. Der Konflikt hingegen ist eine Arbeitsform der Psyche, Konflikte binden psychische Erregung, sie vermitteln zwischen den widerstreitenden Impulsen und Einflüssen und schaffen Kompromisse, wie krankmachend oder defizitär auch immer diese Kompromisse ausfallen mögen; (...). Konfliktfähigkeit arbeitet der Traumatisierung entgegen*“. Vgl. „Trauma, Konflikt, Repräsentation. Trauma und Konflikt: Ein Gegensatz?“. In: Schlösser/Höfeld: *Trauma und Konflikt*. Gießen 1998. S.15-25.

zu beseitigen. Die retrospektive Arbeit der Psychotherapie zielt also auf die Verarbeitung des Traumas, die Überwindung der Dissoziation und die Wiederherstellung der Repräsentationsfunktion, so dass die Person sein Leben wieder erzählbar machen kann.¹¹⁷

Aleida Assmann verknüpft „Trauma“ mit Gedächtnistheorie und versteht „Trauma“, „Affekt“ und „Symbol“ als „*Stabilisatoren der Erinnerung*“, „*die der allgemeinen Tendenz zum Vergessen entgegenwirken und bestimmte Erinnerungen unvergesslicher machen als andere, die uns sofort wieder entgleiten*“.¹¹⁸ Anders als Affekt und Symbol stabilisiere das Trauma eine Erfahrung, „*die dem Bewußtsein nicht zugänglich ist und sich im Schatten dieses Bewußtseins als eine latente Präsenz festsetzt*“.¹¹⁹ Da Trauma wie ein Affekt im Exzess fungiere, wirke es oft destruktiv auf Erinnerung: „*Trauma, das ist die Unmöglichkeit der Narration. Trauma und Symbol stehen sich in gegenseitiger Ausschließlichkeit gegenüber; physische Wucht und konstruktiver Sinn scheinen die Extremwerte zu sein, zwischen denen sich unsere Erinnerungen bewegen*“.¹²⁰

3.3. Zur Kollektivierung von „Trauma“: kulturelle Traumata

Die Verwendung des „Trauma“-Begriffs bei einer kulturwissenschaftlichen Fragestellung verläuft über zwei, keinesfalls selbstverständliche Übertragungen: Vom Körperlichen-Somatischen aufs psychische Leben, wovon oben die Rede war, und vom Individuellen aufs Kollektive. Im vorliegenden Projekt geht es nicht um Traumasymptome einzelner Vertriebener, sondern um die traumatisierende Wirkung von Vertreibung-Heimatverlust auf kollektiver bzw. gesamtnationaler Ebene.

¹¹⁷ Ebda., S.27.

¹¹⁸ „Stabilisatoren der Erinnerung – Affekt, Symbol, Trauma“. In: Rüsen/Straub: Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität. Frankfurt a.M. 1998. S.131.

¹¹⁹ Ebda., S.148.

¹²⁰ Ebda., S.151. Mieke Bal differenziert traumatisches von regulärem „*narrative memory*“: „*Traumatic (non)memory has no social component; it is not addressed to anybody, the patient does not respond to anybody; it is a solitary event, not even an activity. In contrast, ordinary narrative memory fundamentally serves a social function: it comes about in a cultural context whose frame evokes and enables the memory. It is a context in which, precisely, the past makes sense in the present, to others who can understand it, sympathize with it, or respond with astonishment, surprise, even horror; narrative memory offers some form of feedback that ratifies the memory*“. Vgl. Bal u.a.: Acts of Memory. Cultural Recall in the Present. Hanover 1999 (Einführung, S.x).

Im Kontext der interdisziplinären Gedächtnisforschung führt der Fokus auf „Trauma“ und „Erinnerung“ eine subjektiv-emotionale, über die bloßen Fakten hinausgehende Dimension der Geschichte in die Diskussion ein. Dies macht einen aus der Individualpsychologie entnommenen Begriff potentiell kulturwissenschaftlich relevant.

Ein Rückblick auf die Geschichte der Psychotraumatologie veranschaulicht, dass die Übertragung des Traumas vom Körper auf die Psyche eine Leistung der Individualpsychologie unter Freud, Charcot und Breuer gewesen ist. Konfrontiert mit Opfern und Überlebenden der beiden Weltkriege (Genozid, Zwangsmigrationen usw.) entstand die Vorstellung einer kollektiven Traumatisierung, die ein sog. „kollektives“ Subjekt (z.B. eine Gesellschaft, eine Nation) erleidet. Es wurde also die Hypothese erstellt, dass, wie individuelles Trauma die Wahrnehmungsfähigkeit einer Person überbeansprucht, ein kollektives Trauma das Zusammengehörigkeitsgefühl eines Kollektivs strapaziert. Die Existenz einer solchen kollektivierten Entität wird in diesem Interpretationsschema für gegeben gehalten.¹²¹

Eine direkte Übertragung vom Individuellen aufs Kollektive stellt den Forscher jedoch auch vor erhebliche Schwierigkeiten. Erstens stellt sich die Frage nach Diagnose und Messbarkeit sog. kollektiver Traumatisierungen. Wenn dies beim psychischen Trauma des Individuums spekulativ bleiben muss, dann ist es umso mehr bei kollektiven Traumatisierungen der Fall. Gruppen, insbesondere Großgruppen wie „Gesellschaft“ oder „Nation“, reagieren keinesfalls deckungsgleich wie Individuen. Andersherum war Maurice Halbwachs in der Vorkriegszeit von der Existenz von „*social frames of memory*“ überzeugt, die das individuelle Gedächtnis prägen.¹²² Außer dem Trauma des passiven Opfers, dem ein von außen traumatisierendes Ereignis zu-

¹²¹ Vgl. Angela Kühner: Trauma und kollektives Gedächtnis. Gießen 2008. S.33-74. Werner Bohleber macht aus der Position des Psychotherapeuten folgende Bemerkungen: „*Die Katastrophen unseres Jahrhunderts, Krieg, Holocaust, Terror und Verfolgung verschafften dann dem Trauma einen neuen unabweisbaren klinischen Stellenwert. Die traumatische Realität erzwang sich dadurch in anderer Weise massiv Eingang in die psychoanalytische Theorie und Behandlungstechnik. Eine bis dahin nicht vorstellbare dehumanisierende Behandlung von Menschen, das Leid und die Qual, die ihnen zugefügt wurden, und die daraus resultierende seelische und psychische Zerstörung sowie die fast vollständige Vernichtung von Familien und Angehörigen, was durch Trauer nicht zu integrieren war, stellten Klinik und Theorie der Psychoanalyse vor neuartige Probleme*“. Vgl. „Trauma, Trauer und Geschichte“. In: Liebsch/Rüsen: Trauer und Geschichte. Köln 2001. S.134.

¹²¹ Angela Kühner: Trauma und kollektives Gedächtnis. Gießen 2008. S.71-72

¹²² Les cadres sociaux de la mémoire. Paris 1994.

stößt, sind auch Traumata denkbar, die mit Schuld einhergehen, wie z.B. das deutsche Täter-Trauma.¹²³

Jürgen Straub formuliert Einwände gegen die Verwendung psychoanalytischer Kategorien in geschichtswissenschaftlichen Fragestellungen: Die unreflektierte „*Individualisierung oder Personalisierung historischer Lagen, Ereignisse und Entwicklungen*“ anhand von für Individuen entwickelte Begrifflichkeiten, die „*oftmals umstandslos auf kurzerhand hypostasierte Kollektivsubjekte umgemünzt*“ werden, seien „*Facetten eines monokausalen, zu stark auf irrationalen und unbewussten Beweggründe fokussierenden Psychologismus*“.¹²⁴

Angela Kühner sieht psychologistische Ansätze, „*die politische und soziale Prozesse in Analogie zu individuellen Krankheiten verstehen*“, ebenfalls als äußerst fragwürdig an.¹²⁵ Der „Trauma“-Begriff entspreche einem bestimmten (westlichen) Menschenbild und einer bestimmten Vorstellung von Gesundheit und Krankheit, die nicht als allgemeingültig betrachtet werden dürften.¹²⁶ Als Sozialpsychologin äußert Kühner ihre Bedenken zu einem „*medikalisierten*“ Verständnis, in dem ganze Gesellschaften unreflektiert zu Patienten gemacht werden: „*PsychologInnen und PsychiaterInnen haben in mancher Hinsicht die Rolle von Priestern übernommen, denn die meisten psychologischen Aussagen enthalten implizit moralische Aussagen oder sind zumindest so interpretierbar*“.¹²⁷

Auf die kollektive Dimension von „Trauma“ möchte Kühner jedoch nicht verzichten, insofern Krieg bzw. sozialhistorische Missstände nicht nur auf Individuen wirken,

¹²³ Vgl. Bernhard Giesen: „Das Tätertrauma der Deutschen“. In ders.: Tätertrauma : nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs. Konstanz 2004. S.11-54. Dominick LaCapra zeigt, dass sich der Täter im Grunde mit dem Trauma seines Opfers bzw. seiner Opfer auseinanderzusetzen hat: „*Postapartheid South Africa and post-Nazi Germany face the problem of acknowledging and working through historical losses in ways that affect different groups differently. Indeed, the problem for beneficiaries or earlier oppression in both countries is how to recognize and mourn the losses of former victims and simultaneously to find a legitimate way to represent and mourn for their own losses without having a self-directed process occlude victims' losses or enter into an objectionable balancing of accounts (for example, in such statements as 'Don't talk to us about the Holocaust unless you are going to talk about the pillage, rape, and dislocation on the eastern front caused by the Russian invasion toward the end of war' or 'Don't talk to us about the horrors of apartheid if you say nothing about the killing of civilians and police by antiapartheid agitators and activists'*)“. Vgl. Writing History, Writing Trauma. Baltimore 2001. S.44-45.

¹²⁴ „Psychoanalyse, Geschichte und Geschichtswissenschaft. Eine Einführung in systematischer Absicht“. In: Rüsen/Straub: Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein. Erinnerung, Geschichte, Identität. Frankfurt a.M. 1998. S.18.

¹²⁵ Trauma und kollektives Gedächtnis. Gießen 2008. S.97.

¹²⁶ Ebda., S.80.

¹²⁷ Ebda., S.77.

sondern auf transgenerationaler Ebene die kulturellen Werte und das Selbstverständnis der Gesamtgesellschaft in Frage stellen.¹²⁸

Auch Straub hält einen Dialog zwischen Geschichtswissenschaft und Psychoanalyse, die beide narrative Disziplinen sind, für produktiv, jedoch unter bestimmten Voraussetzungen. Er fordert also eine Geschichtswissenschaft, die über die historischen Fakten hinaus nach kollektiven Geschichtsbildern fragt. Ein denkbares Forschungsfeld wäre dann die *„psychoanalytische Aufklärung der handlungsbestimmenden Motive historischer Akteure“* - ob individuell oder kollektiv - und ihre *„latenten motivationalen Hintergründe“*, wonach die Biographieforschung, die Alltagsgeschichte sowie die Täter- und Mitläuferforschung fragen.¹²⁹ Zudem schlägt Straub vor, die Perspektive des Opfers zu reflektieren, das „Geschichte“ als „Betroffener“-„*patients*“ bzw. nicht als „Gestalter“-„*agens*“ erlebt.¹³⁰ Wichtig ist hier, dass eine derartige Universalisierung von „Trauma“ nicht zur Selbstviktimisierung des Täters oder zur Gleichsetzung von Täter und Opfer führt.

Durch die Interaktion der Gruppe bzw. Gesellschaft mit einem oder mehreren Traumatisierten finden individuelle Traumata Eingang ins kollektive Gedächtnis. In Bezug auf diese kollektive Identifikation mit dem Opfer eines historischen Schicksals lokalisiert Kühner zwei erinnerungskulturelle Gegentrends. Einerseits solidarisiert sich die Gesellschaft mit dem Traumatisierten, was am allgemeinen „kulturellen Trend“ der Aufwertung des Status des Opfers durch Opferliteratur, Memoiren usw. erkennen lässt. Andererseits wird Verschweigen dem Aussprechen bevorzugt, wenn die Präsenz des Traumatisierten – gegen den Willen einer Gesellschaft, die sich nach Vergessen sehnt – an das Trauma erinnert: *„Indem das Opfer extremer Gewalt also die schmerzvolle Erinnerung aller, und somit den Zugang zum kollektiven Sterblichkeitsbewusstsein symbolisiert, kann es gerade dafür entweder abgelehnt oder als Träger eines geheimen Wissens geschätzt werden“*.¹³¹

¹²⁸ Wie Duncan Bell bemerkt: *„certain harrowing events, including genocide, war, terrorism, civil and ethnic strife and radical regime transitions, generate serious and often catastrophic challenges to communal self-understandings, and that the ‚memory‘ of such ‚traumas‘ play a significant and sometimes elemental role in shaping subsequent political perceptions, affiliations and action“*. Vgl. „Introduction. Memory, Trauma and World Politics“. In ders.: *Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationship Between Past and Present*. London 2006. S.5.

¹²⁹ Jürgen Straub: „Psychoanalyse, Geschichte und Geschichtswissenschaft. Eine Einführung in systematischer Absicht“. In: Rüsen/Straub: *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt a.M. 1998. S.25-32.

¹³⁰ Ebda., S.28.

¹³¹ Angela Kühner: *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen 2008. S.71-72.

Kühner erwähnt Formen der Kollektivierung des Traumas durch symbolische Repräsentation einer Leidenserfahrung, wie z.B. die öffentlichen Gedenk- und Trauerzeremonien, Rituale der Rehabilitation der Überlebenden einer Katastrophe, die Weitergabe von Täter- und Opfertraumata im Rahmen des Familiengedächtnisses, sowie die sog. Zeugen- und Zuschauertraumata.¹³² Diese letzte Art indirekter Traumatisierung kann auch durch Medienbilder im Film, Fernsehen oder Internet entstehen. Der Unterschied zwischen dem „primären“ und dem „sekundären“ Trauma liegt nach Kühner darin, dass die zweite Form „symbolvermittelt“ ist und durch Identifikation zustande kommt: *„Auch für diese Form der Traumatisierung wird das Kriterium der Zugehörigkeit als zentral eingeschätzt. Menschen werden nicht durch den Konsum der Bilder an sich traumatisiert, sondern durch die Bewertung dieser Bilder im Sinne der Identifikation: ‚Es hätte mich treffen können‘“.*¹³³

Infolgedessen betrachtet Kühner das kollektive Trauma als ein kollektiv gewordenes Trauma,¹³⁴ das sie wie folgt definiert: *„Ein kollektives Trauma, könnte als ein Ereignis definiert werden, das für die kollektive Identität als besonders relevant erlebt wird und im kollektiven Gedächtnis einen noch näher zu bestimmenden Sonderstatus einnimmt“.*¹³⁵ Verglichen mit dem individuellen Trauma entwickelt das kollektive bzw. kollektiviertes Trauma eine Eigendynamik bzw. wird „zu etwas qualitativ anderem“ und hat eine Art soziale Solidarisierung zur Folge: *„Das Kollektiv versucht gemeinsam mit der Erschütterung fertig zu werden und die Angst zu bewältigen“.*¹³⁶

Ist „kollektives Trauma“ im Sinne Kühners ein als kollektiv kränkend wahrgenommenes Ereignis, das das bestehende Selbstbild des Kollektivs beschädigt, betont Smelser seine Wirkung auf „Kultur“, die er als System bzw. *„a grouping of elements – values, norms, outlooks, beliefs, ideologies, knowledge, and empirical assertions (not always verified), linked with one another to some degree as a meaning-system“* versteht. Diese Lesart impliziert, dass kulturelle Sinnstiftungsprozesse durch „Trauma“ beeinträchtigt oder sogar blockiert werden können.¹³⁷ Wenn eine bestimmte soziale Gruppe – nach einer gewissen Latenzzeit – eine Leidenserfahrung als „Trauma“

¹³² Ebda., S.57-70.

¹³³ Ebda., S.60.

¹³⁴ Ebda., S.87.

¹³⁵ Ebda., S.89.

¹³⁶ Ebda., S.92-93.

¹³⁷ Neil J. Smelser: „Psychological Trauma and Cultural Trauma“. In: Alexander u.a.: Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley 2004. S.37.

und damit als Bestandteil einer Opferidentität zum Ausdruck bringt, dann könnte die nationale Meistererzählung in Frage gestellt, modifiziert oder durch neue kollektiv akzeptierte Narrative ersetzt werden.

Da Dissens in der Erinnerungskultur häufiger als Konsens ist und nicht alle sozialen Akteure dieses in Anspruch genommene Opferbewusstsein akzeptieren, werden u.U. Erinnerungskriege innerhalb der Gesellschaft entfacht. Diese Konflikte sind nach Neil Smelser Konsequenz der fehlenden Kohärenz innerhalb von Nationalkulturen in modernen Gesellschaften, die einen hohen Komplexitätsgrad aufweisen: *„In most cases the process of establishing is a contested process, with different political groups divided with respect to whether a trauma occurred (historical contestation), how its meaning should be regarded (contestation over interpretation), and what kinds of feelings – pride, neutrality, rage, guilt – it should arouse (affective contestation). Furthermore, once a historical memory is established as a national trauma for which the society has to be held in some way responsible, its status as trauma has to be continuously and actively sustained and reproduced in order to continue in that status“*.¹³⁸

Diese Feststellungen legen nahe, dass kollektives Trauma – wie „Geschichte“ im Allgemeinen – aus der Sicht und dem Horizont der jeweiligen Gegenwart (re)konstruiert und gedeutet wird. Davon wird anschließend die Rede sein.

3.4. Kollektives Trauma als gewähltes Trauma

Da „Trauma“ in den vorigen Kapiteln als im Grunde nicht-repräsentierbar bzw. nicht-symbolisierbar definiert wurde, erscheint die Vorstellung von nationalrelevanten „historischen Traumata“ zunächst als Oxymoron. Dem „Trauma“ fehlt nämlich die Transparenz, anhand der die nationale Meistererzählung „Geschichte“ als „Mythos“ erzählbar macht. Aleida Assman betrachtet „Trauma“ als Bestandteil eines „*unheroischen*“ Gedächtnisses, das mit dem nationalen *master narrative* nicht übereinstimmt: *„Während das heroische Gedächtnis ein integrales Selbst voraussetzt, das über Selbstachtung, freien Willen, geistige Optionen, Zukunft, positive Werte und eine Rhe-*

¹³⁸ Ebda., S.38-39.

*torik der Rettung verfügt, ist das unheroische Gedächtnis von all diesen Ressourcen irreversibel abgeschnitten“.*¹³⁹

Die Schwierigkeit, traumatische Erlebnisse in einen Sinnhorizont einzubetten, liegt nach Bernhard Giesen darin, dass Traumata (sowie Triumphe) fürs kollektive Selbstbewusstsein wie Leben und Tod fürs Individuum d.h. als *„liminal experiences and ultimate horizons for the self-constitution of a collective subject“* fungieren. Was jenseits dieser Schwelle liegt, ist kaum kommunizierbar: *„what we know about birth and death is from stories about the deaths and births of others who are assumed to be like us“.*¹⁴⁰

Eine weniger essentialisierende Vorstellung von „Trauma“ könnte den Forscher aus der Sackgasse heraushelfen. Wenn man also nicht vom Ereignis selbst (z.B. Bombenkrieg, „Heimat“- bzw. Territorialverlust u.a.), sondern von seiner Wirkung aufs kollektive Selbstbild ausgeht, dann erkennt man die Bedeutung des Sinns, den die *„imagined community“* nachträglich dem Ereignis zuschreibt. Ein katastrophales Geschehnis ist nämlich kein „Trauma“ per se. Zum „Trauma“ wird es erst, wenn es als eine existenzgefährdende Grenz- und/oder Gewalterfahrungen wahrgenommen wird. So werden kollektive Traumata nicht nur erlitten, sondern auch gewählt. Die Rolle der Interpretation ist folglich ein wichtiger Parameter bei Smelsers Definition von *„kulturellem Trauma“*: *„A cultural trauma refers to an invasive and overwhelming event that is believed to undermine or overwhelm one or several essential ingredients of a culture or the culture as a whole“.*¹⁴¹

Aus einer sozialkonstruktivistischen Position distanziert sich Jeffrey C. Alexander sowohl von einem psychologistischen als auch einem naturalistischen Verständnis des kollektiven Traumas, wo das Traumatische *„is thought to emerge from events themselves“.*¹⁴² Wie Smelser bevorzugt auch Alexander den Begriff *„cultural trauma“*, um den konstruktiven Moment beim Traumatisierungsprozess hervorzuheben. So wie

¹³⁹ „Stabilisatoren der Erinnerung – Affekt, Symbol, Trauma“. In: Rüsen/Straub: Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität. Frankfurt a.M. 1998. S.147.

¹⁴⁰ „The Trauma of Perpetrators. The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity“. In: Alexander u.a.: Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley 2004. S.112-113.

¹⁴¹ Neil J. Smelser: „Psychological Trauma and Cultural Trauma“. In: Alexander u.a.: Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley 2004. S.38 (meine Unterstreichung).

¹⁴² Im selben Sinne bezeichnet Smelser Kriege, Naturkatastrophen, Zwangsumsiedlungen, Genozid usw. nicht als Traumata, sondern als *„candidates for trauma“* (Ebda., S.36).

(historische) Realität auf Narration bzw. Konstruktion angewiesen ist, so ist „Trauma“ „*not something naturally existing; it is something constructed by society*“.¹⁴³

Auch in Alexanders Lesart ist nicht das vermutete Destruktivitätspotential eines Ereignisses, was auf ein Individuum oder Kollektiv traumatisierend wirkt, sondern die Wahrnehmung bzw. Interpretation dieses Ereignisses als Angst und Schock erregend: „*Cultural Trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves undelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways*“.¹⁴⁴

Diese Sicht leugnet Gewalttätigkeit als Tatsache in der Geschichte nicht, sondern unternimmt eine Perspektivenumkehrung, um neue Erkenntnisse in Bezug auf die kollektive Erinnerung an verübter und erlittener Gewalt zu gewinnen. Anders als im naturalistisch-ontologisierenden Verständnis, wo das Ereignis der Traumatisierung vorausgeht, ist diese Reihenfolge im reflexiv-konstruktivistischen Sinne nicht zwingend. Im Extremfall liegt kein reales Ereignis vor, sondern wird im Nachhinein frei erfunden und als kollektives Trauma semantisiert: „*events do not, in and of themselves, create collective trauma. Events are not inherently traumatic. Trauma is a socially mediated attribution. The attribution may be made in real time, as an event unfolds; it may also be made before the event occurs, as an adumbration, or after the event has concluded, as a post-hoc reconstruction. Sometimes, in fact, events that are deeply traumatizing may not actually have occurred at all; such imagined events, however, can be as traumatizing as events that have actually occurred*“.¹⁴⁵

Als Kulturosoziologe, „*interested not in ontology or morality of the trauma, but in epistemology*“¹⁴⁶, fragt Alexander nach dem diskursiv artikulierten Sinn, den ein Kollektiv (engl. *collectivity*) einem Ereignis verleiht: „*For traumas to emerge at the*

¹⁴³ Jeffrey C. Alexander: „Toward a Theory of Cultural Trauma“. In: Alexander u.a.: Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley 2004. S.2. Die italienische Gedächtnisforscherin Anna Lisa Tota betrachtet kulturelles Trauma als „*contro-memoria*“, die den hegemonischen Erinnerungsdiskurs herausfordert und Identitätsstiftungsprozesse zur Folge hat: „*il modello del trauma culturale si occupa essenzialmente di come un passato traumatico acquisisca significato nel discorso pubblico e possa divenire una risorsa semantica per la definizione delle identità collettive*“. Vgl. „Geopolitiche del passato: memoria pubblica, trauma culturale e riconciliazione“. In: Rampazi/Tota: La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confine e identità nazionali. Novara 2007. S.14.

¹⁴⁴ Jeffrey C. Alexander: „Toward a Theory of Cultural Trauma“. In: Alexander u.a.: Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley 2004. S.1 (meine Unterstreichung).

¹⁴⁵ Ebda., S.8.

¹⁴⁶ Ebda., S.9.

*level of the collectivity, social crises must become cultural crises. Events are one thing, representations of these events quite another. Trauma is not the result of a group experiencing pain. It is the result of this acute discomfort entering into the core of the collectivity's sense of its own identity. Collective actors 'decide' to represent social pain as a fundamental threat to their sense of who they are, where they came from, and where they want to go".*¹⁴⁷

Dadurch wird „Trauma“ bedingt repräsentierbar und drängt zur Konstruktion einer neuen Meistererzählung. Dabei muss die Betroffenenengruppe, „*the carrier group*“ - z.B. die Holocaust-Überlebenden, die Vertriebenen u.a. - die Gesamtgesellschaft bzw. „*the wider audience*“ überzeugen, „*that they, too, have become traumatized by an experience or an event*“. Alexanders Theorie über kulturelle Traumatisierung hat einen ausgeprägt persuasiven Charakter im Vergleich zu Kühners These der Re-traumatisierung durch Identifikation mit dem Opfer, worauf ich im vorigen Kapitel eingegangen bin. Der amerikanische Kulturosoziologe geht davon aus, dass die direkt Betroffenen einer Katastrophe oder Gewaltaktion eine imaginäre Bindung zwischen ihnen und der Gesamtgesellschaft suggerieren müssen, so dass sich die letzte durch die Vorstellung des gemeinsamen Leidens traumatisieren lässt.¹⁴⁸ Dazu muss das vermutete Trauma in ein Narrativ eingebettet werden, wo die Opfer und ihre Antagonisten bzw. die Täter deutlich voneinander unterschieden werden.¹⁴⁹

Kulturelle Traumatisierung geht folglich nicht aus dem Ereignis selbst hervor, sondern aus der kulturellen Arbeit innerhalb der Gesellschaft, die auf die jeweiligen institutionellen und medialen Voraussetzungen angewiesen ist. Die Folgen dieser kollektiven Erinnerungsarbeit sind daher nicht vorhersehbar und weichen von Fall zu Fall entscheidend ab. Alexander erwähnt Fälle, in denen kollektives Trauma nach einem Zeitraum in Museen, Denkmälern, Gedenkorten und sonstigen rituellen Praktiken objektiviert wird.¹⁵⁰ Es gibt aber auch Fälle, in denen der Prozess kollektiver

¹⁴⁷ Ebda., S.10.

¹⁴⁸ Ebda., S.12. Diese Empathie und Identifikation mit den vermuteten Opfern einer Tragödie erfolgt nicht automatisch, wie Alexander im Folgenden erläutert: „*Typically, at the beginning of the trauma process, most audience members see little if any relation between themselves and the victimized group. Only if the victims are represented in terms of valued qualities shared by the larger collective identity will the audience be able to symbolically participate in the experience of the originating trauma*“ (Ebda., S.14). Der Umgang sowohl der griechischen als auch der deutschen Gesellschaft mit dem Vertreibungstrauma und den Vertriebenen weist solche Dissonanzen auf, wie in den Teilen II und III dieser Arbeit veranschaulicht wird.

¹⁴⁹ Ebda., S.15.

¹⁵⁰ Ebda., S.23-24.

Traumatisierung der Gesellschaft durch die *carrier*-Gruppe nicht gelingt. Dieses Scheitern ist nach Alexander „*not the result from the intrinsic nature of the original suffering*“, sondern „*stems, rather, from an inability to carry through what I have called the trauma process*“.¹⁵¹

Die Nähe der These vom „gewählten“ Trauma am französischen Poststrukturalismus im Sinne Foucaults und Derridas ist plausibel. Wie die Semiose im Sinne Derridas ein unendlicher Prozess ist, bei dem die Signifikanten kettenweise aufeinander verweisen, so ist nach Foucault jede Interpretation – aufgrund des Fehlens eines Signifikats – per definitionem unabschließbar, „*weil es gar nichts zu interpretieren gibt. Es gibt kein absolut Erstes, das zu interpretieren wäre, denn im Grunde ist alles immer schon Interpretation, jedes Zeichen ist an sich nicht die Sache, die sich der Interpretation darböte, sondern eine Interpretation anderer Zeichen*“.¹⁵²

Foucault kritisiert die Begriffskonstruktionen der Freudschen Psychoanalyse, indem er ihre Konstruiertheit entlarvt: Ausgehend von der Hypothese, dass jedes *interpretandum* (Interpretationsobjekt) bereits *interpretans* (Interpretationsmittel) sei, ist das Symptom bei Foucault keine reale bzw. ursprüngliche „*Traumatisierung*“, sondern ein „*Phantasma*“, also ein Kern, „*der seinem Wesen nach bereits Interpretation ist. Die Anorexie verweist zum Beispiel nicht auf das Abstillen wie das Bezeichnende auf das Bezeichnete, vielmehr verweist die Anorexie als Zeichen, als interpretationsbedürftiges Symptom, auf Phantasmen der bösen Mutterbrust, die selbst bereits eine Interpretation, ein sprechender Körper ist. Deshalb hat Freud nicht anderes zu tun, als in der Sprache seiner Kranken zu interpretieren, was sie ihm an Symptomen anbieten; seine Interpretation ist die Interpretation einer Interpretation*“.¹⁵³

Gegen radikal konstruktivistische Positionen wendet Kühner ein, dass in der sozialwissenschaftlichen Diskussion über kollektive Traumata sowohl vor „*der Gefahr der Überschätzung des Realen (naturalistische Täuschung)*“ als auch vor „*der Gefahr der Überschätzung des Konstruktionscharakters (sozialkonstruktivistische Täu-*

¹⁵¹ „*For both social structural and cultural reasons, carrier groups have not emerged with the resources, authority, or interpretive competence to powerfully disseminate these trauma claims. Sufficiently persuasive narratives have not been created, or they have not been successfully broadcast to wider audiences. Because of these failures, the perpetrators of these collective sufferings have not been compelled to accept moral responsibility, and the lessons of these social traumas have been neither memorialized nor ritualized*“ (Ebda., S.26-27).

¹⁵² Michel Foucault: „Nietzsche, Freud, Marx“. In: Wirth: Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte. Frankfurt a.M. 2008. S.257-258

¹⁵³ Ebda., S.251-258.

schung)“ zu warnen sei.¹⁵⁴ Traumatisierung und Interpretation seien derart unzertrennlich verbunden, dass „im ‚kollektiven Trauma‘ erlebte und gewählte Traumata gemeinsam wirksam sind“: „aus deren Zusammenwirken entsteht eine Bandbreite unterschiedlicher kollektiv gewordener Traumata“.¹⁵⁵ Kühners Plädoyer für eine gemäßigte Version des Konstruktivismus kann man sich leicht anschließen, obwohl es sich in der Traumaforschungspraxis oft als schwierig erweist, im konkreten Fall zu entscheiden, wo die Grenze zwischen Realtraumatisierung und Interpretation liegt.¹⁵⁶

Das vorliegende Projekt neigt eher zum Konstruktivismus, denn es befasst sich mit medialen Re-Präsentationen des Traumas, die ohne (ethische und ästhetische) Interpretationsprozesse in jedem Produktionsstadium nicht denkbar sind. In einer medienwissenschaftlichen Sicht ist Inszenierung bzw. Dramatisierung eines historischen Geschehens *per definitionem* ein konstruktiver Akt, auch wenn sich das Produktionsteam um ein fotografisch-abbildendes Verfahren bemüht.

Die großen Katastrophen des Jahrhunderts haben nach Rüsen den „historischen Sinn“ zerstört und die zeitliche Orientierung erschüttert, „die die menschliche Lebenspraxis braucht“.¹⁵⁷ Wenn die „Nation“ als Schicksalsgemeinschaft retrospektiv bzw. durch die Konstruktion einer Nationalgeschichte konstituierbar ist, dann müsste auch ein aufgrund seiner Tragik als „Trauma“ wahrgenommenes Ereignis in ein bereits bestehendes oder neues nationales Narrativ eingeschrieben werden. Dies würde die Überwindung von Sinnlosigkeit und die imaginäre Wiederherstellung des nationalen Selbstbildes auf neuer Basis ermöglichen. Das dies nicht immer und nicht für immer

¹⁵⁴ Angela Kühner: Trauma und kollektives Gedächtnis. Gießen 2008. S.201.

¹⁵⁵ Ebda., S.277. Auch Aleida Assmann bringt Einwände gegen den radikalen Konstruktivismus vor: „Die Vorstellung, dass die Vergangenheit aus freien Stücken nach Maßgabe eines bestimmten Wollens ‚konstruiert‘ wird, läuft für mich auf die Abschaffung der Vergangenheit als real existierendem materiellen und ideellen Problemüberhang hinaus. Damit wäre Konzepten wie Schuld oder Verantwortung der Boden entzogen, und die Vergangenheit wäre – (...) – ganz in den Kreis menschlicher Verfügungsgewalt gerückt“. Vgl. „Stabilisatoren der Erinnerung – Affekt, Symbol, Trauma“. In: Rüsen/Straub: Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität. Frankfurt a.M. 1998. S.132.

¹⁵⁶ Neil Smelser behauptet, manche Gesellschaften seien anfälliger für (kulturelle) Traumatisierung als andere, wobei auch diese angenommene Anfälligkeit Schwankungen ausgesetzt sei: „A society emerging from a major war, suffering from diminished economic resources, experiencing rampant internal conflict, or having shaky social solidarity is more trauma prone than others that are more solid in these respects. Historical events that may not be traumatic for other societies are more likely to be traumas in afflicted societies“. Vgl. „Psychological Trauma and Cultural Trauma“. In: Alexander u.a.: Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley 2004. S.36.

¹⁵⁷ Jörn Rüsen: „Historisch trauern – Skizze einer Zumutung“. In: Liebsch/Rüsen: Trauer und Geschichte. Köln 2001. S.64.

gelingt, sei dahingestellt. Misslungene bzw. nur bedingt gelungene Verarbeitungsprozesse bilden eher die Regel.¹⁵⁸

3.5. Verlustnarrative: Helden-, Täter- und Opferidentität(en)

Wenn das Attribut „kollektiv“ nicht bloß als Opposition zu „individuell“ gelesen wird, ist nicht klar, worauf es sich bezieht. Die Erfahrung der Zwangsumsiedlung betrifft z.B. die einzelnen vertriebenen Individuen und Familien, die Aufnahmegesellschaft oder die „Gesamtnation“.

Aleida Assmann unterscheidet neben dem „*individual memory*“ drei Formate kollektiven Gedächtnisses: Erstens „*social memory*“, das sie zusammen mit „*individual memory*“ zu den „*short-term memory formats*“ zählt. Die Nähe zu Jan Assmanns Konzept des „*kommunikativen Gedächtnisses*“ ist plausibel. Durch die Institutionalisierung dieser „*embodied*“ bzw. „*bottom-up memory*“ entstehen die „*long-term memory formats*“, also „*political memory*“ und das komplexere und langfristigere „*cultural memory*“. Diesbezüglich schreibt die deutsche Anglistin: „*The top-down political memory is investigated by political scientists, who discuss the role of memory on the level of ideology formation and who study its immediate impact on collective identity formation and political action*“.¹⁵⁹

Als Langzeitgedächtnis ist politisches Gedächtnis stabilisierungsbedürftig. Daher wird es „*emplotted in a narrative that is emotionally charged and conveys a clear and invigorating message*“ und „*anchored in material and visual signs such as sites and monuments as well as in performative action such as commemoration rites, which periodically reactivate the memory and enhance collective participation*“. Als *ancilla nationis* verfährt das politische Gedächtnis selektiv: „*Only those references to the past*

¹⁵⁸ Wie Smelser bemerkt: „*Most often the establishment of a collectivity's responses to a trauma is a matter of bitter contestation among groups, sometimes over long periods of time and often without definitive settlement*“. Vgl. Neil J. Smelser: „Psychological Trauma and Cultural Trauma“. In: Alexander u.a.: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley 2004. S.49.

¹⁵⁹ „Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past“. In: Emden/Midgley: *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*. Bern 2004. S.25. Duncan Bell verwendet den Begriff „*political trauma*“ bezogen auf staatskonstituierte Diskurse, die zum Zweck der Legitimierung einer bestimmten politischen Praxis im In- und Ausland konstituiert werden. Als Beispiel erwähnt Bell den 11.9. als Anlass zum Irak-Krieg. Vgl. „Introduction. Memory, Trauma and World Politics“. In ders.: *Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationship Between Past and Present*. London 2006. S.14-15.

*were selected that strengthened a positive self-image and supported specific goals for the future. What did not fit into this heroic pattern was passed over and forgotten“.*¹⁶⁰

In diesem Sinne können negative historische Ereignisse ins politische Gedächtnis aufgenommen und identitätsstiftend fungieren, vorausgesetzt dass sie „*in the martyrological narrative of the tragic hero*“ eingebettet werden. Durch eine solche narrative Rahmung kann Niederlage nach Assmann zum Stützpfeiler einer „*victim identity*“ werden, „*whose whole aim is to keep awake the memory of a suffered iniquity in order to mobilize heroic counteraction or to legitimate claims to redress*“.¹⁶¹

Als Gegenbegriff zum Opfergedächtnis erwähnt A. Assmann „*memory of perpetrators*“ als spezifisch deutsches Gedächtnis, das mit der angenommenen Kollektivschuld der Täternation und deren Traumatisierungspotential zusammenhängt. Dieses Tätergedächtnis ist nach Assmann nicht nur innerdeutschen erinnerungskulturellen Entwicklungen zuzuschreiben, sondern auch als Ergebnis der Tendenz zur „*globalization of memory*“ und des damit verbundenen „*ethical turn in the cultural practice of remembering*“ zu betrachten.¹⁶² Die Koexistenz von Täter- und Opferbewusstsein in Ländern wie Deutschland und Japan - Jie-Hyun Lim sieht hierin eine Art „*apologetic victimhood*“ - führt zu hochkomplexen Erinnerungssituationen.¹⁶³

A. Assmann verwendet die semantisch verwandten Begriffe „*trauma*“ und „*defeat*“ nicht synonym. Deswegen bevorzugt sie „*Triumph und Niederlage*“ anstelle von Giesens „*Triumph und Trauma*“ und betrachtet die Gleichsetzung von „*Besiegtwerden*“ (das die Täterschaft nicht ausschließt) und „*Opfersein*“ als unzulässig. Wenn man nach einem heroischen Kampf besiegt worden ist, kann man die Erfahrung der Niederlage als heroisches Narrativ verarbeiten, während das Nationalgedächtnis mit dem unheroischen Charakter von „*Trauma*“ nur schwer umgehen kann, wie A. Assmann erläutert: „*Trauma is something that cannot be integrated into a heroic narrative, it threatens or shatters the construction of a vigorous self-image. This term, I would argue, ought not to be applied to the defeated in history, but to the victims of history, like the indigenous inhabitants of various continents, the African deported*

¹⁶⁰ Aleida Assmann: „Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past“. In: Emden/Midgley: Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500. Bern 2004. S.26.

¹⁶¹ Ebda., S.27.

¹⁶² Ebda., S.30.

¹⁶³ „Victimhood Nationalism in Contested Memories: National Mourning and Global Accountability“. In: Assmann/Conrad: Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories. Basingstoke 2010. S.152-158.

*and sold as slaves, the genocide of Armenians on the fringe of the First World War, the genocide of the Jews on the fringe of the Second World War (...). There are the victims of war who are defined by their active commitment to a cause, and there are the victims who are exposed to violence and suffering with neither a mission nor means of self-defense. While in the first case suffering and death can be interpreted in terms of ‚martyrdom‘ and ‚sacrifice‘, no heroic memory can be constructed in the second case. Trauma is the other of a heroic narrative“.*¹⁶⁴

Es stellt sich schließlich heraus, dass Aleida Assmann Jan Assmanns „*kulturelles Gedächtnis*“ in zwei Komponenten („*political memory*“ und „*cultural memory*“) unterteilt, die zwar interagieren, aber nicht austauschbar sind. Gelegentlich können sie im Gegensatz zueinander stehen. Anders als „*political memory*“ besteht „*cultural memory*“ in Funktions- und Speichergedächtnis, d.h. es umfasst auch nicht institutionalisiertes Erinnern, und zwar über einen noch fernerer Zeithorizont.¹⁶⁵ Beispielsweise kann die politische Erinnerungskultur Inhalte des kulturellen Gedächtnisses vernachlässigen und verdrängen, was nicht auf die Dauer geschehen muss. Sobald Gegenstimmen laut werden, die durch die Medien des kulturellen Gedächtnisses (Literatur, Fernsehen, Film, Journalistik u.a.) zum Ausdruck kommen, geraten die einst überzeugenden politischen Narrative in Krise.

Im Bereich des Films erfolgt die Konstruktion von Oppositionsnarrativen in der Regel im Werk der sog. Filmautoren. Wie im Teil II zu zeigen ist, übernehmen Regisseure des Neuen Deutschen Films (z.B. Volker Schlöndorff) Antiheimat-Elemente, um das gängige Heimatkonzept herauszufordern. In den Filmen des griechischen Regisseurs Theo Angelopoulos werden nicht die Türken für griechische Heimatlosigkeit verantwortlich gemacht. Stattdessen wird über die antikommunistische politische Kultur nach dem griechischen Bürgerkrieg kritisch reflektiert und eine „linke“ Opferidentität inszeniert. Das Trauma des Flüchtlings wird dabei mit dem Trauma des Andersdenkenden verflochten, sofern beide von einem repressiven Staatsapparat verfolgt werden.

¹⁶⁴ „Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past“. In: Emden/Midgley: *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*. Bern 2004. S.28.

¹⁶⁵ Wie A. Assmann präzisiert: „*What the involuntary memory is to the individual, the archival memory is to the culture*“ (Ebda. S.32).

Die Position eines Erinnerungsdiskurses in der öffentlichen Kultur ist also alles andere als gesichert. Anders als unmittelbar nach der Vertreibung wurde die Heimatkultur der Vertriebenenorganisationen im Laufe der Zeit in erheblichem Maße politisch inkorrekt. In der frühen Nachkriegszeit war nämlich weder die Akzeptanz des jüdischen Opfertraumas noch die eigene Täterschaft in den beiden deutschen Teilstaaten selbstverständlich. Jüdisches Leiden wurde also entweder verleugnet oder gegen deutsches Leid ausbalanciert, bis es einige Jahrzehnte später zum konstitutiven Bestandteil der institutionalisierten Erinnerungspolitik der (alten und neuen) BRD geworden ist.

So lässt sich daraus schließen, dass das Konzept „Trauma“ bei der Beschäftigung mit erinnerungskulturellen Kontextualisierungen des Verlustes von als Heimat erachtetem Territorium bedingt verwendbar ist. Dabei ist entscheidend zu beurteilen, in welchen Fällen das „Trauma“ diskursiv verdrängt und in welchen es als solches kollektiv „gewählt“ wird.

4. Der mediale Faktor: Geschichtsbilder im Film und Fernsehen

4.1. Audiovisuelle Medien als Identitätsstifter und Indikatoren kollektiver Stimmungen

Identitäten müssen – nach Siegfried Schmid – sowohl hergestellt, als auch dargestellt werden.¹⁶⁶ Erinnerung ist wiederum nur durch Medien kommunizierbar, um ihre kognitiv-emotionale Wirkung zeitigen zu können. In Anlehnung an Maurice Halbwachs umschreibt Astrid Erll die Medialität der Erinnerung mit dem Begriff „*cadres médiaux de la mémoire*“.¹⁶⁷

Die spezielle Leistung literarischer Texte besteht nach Iser (durch den „Akt des Fingierens“) in der Symbolisierung des unmittelbar kaum wahrnehmbaren Imaginären.¹⁶⁸ Auch die audiovisuellen Medien Film und Fernsehen sind in der Lage, durch

¹⁶⁶ „Identity has to be fabricated as well as staged which requires the application of modes of narration and presentation available in a specific culture“. Vgl. „Über die Fabrikationen von Identität“. In: Kimminich: Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen. Frankfurt a.M. 1993. S.1.

¹⁶⁷ „Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung“. In: Frank/Rippl: Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann. München 2007. S.93-94.

¹⁶⁸ Zur Triade „Reales-Fiktives-Imaginäres“ vgl. Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a.M. 1991. S.19-22.

nicht-schriftsprachliche Zeichensysteme fiktionale Welten zu schaffen.¹⁶⁹ Der Tonfilm lässt sogar das Verbale (in oraler und/oder literaler Form) in seine audiovisuell inszenierten Welten integrieren.¹⁷⁰ Durch die Bearbeitung eines Stoffes in verschiedenen Medien bzw. den Wechsel von Medium zu Medium – wie z.B. bei Literaturverfilmungen – entstehen auf der Ebene der Intertextualität-Intermedialität verschiedenartige Kombinationen und Neuproduktionen.

Demzufolge, zumal nach McLuhan *„the medium is the message“*, fordert Pfeiffer einen flexiblen Medienbegriff, der imstande sei, *„einen Sinn für Vermittlungen, Spannungen und kulturell-mediales Aushandeln zu entfalten, in denen die Figuren des Imaginären und die Erscheinungen, die Effekte der sogenannten harten Realitäten, in packenden, aber auch prekären und fragwürdigen Formen zusammenkommen“*. Dabei sei die Grenze zwischen Imaginärem und Realem oft nicht klar festzulegen: *„Sowohl die Figuren des Imaginären (Archetypen, Stereotypen u.a.) als auch von Realitäten sind nicht gegeben, sondern Varianten hochvermittelter Produkte. Aber sie drängen sich oft mit einer Macht auf, der ein Gegebenheitseffekt kaum abzusprechen ist. Dabei ist es weniger wichtig, oft unmöglich oder unnötig, zu entscheiden, ob dieser Effekt wirklich erreicht oder täuschend simuliert wird. Was zählt, ist, daß imaginäre und reale Effekte aufeinander bezogen werden müssen – und das ist das Ziel von Medien“*.¹⁷¹

Die audiovisuellen Medien Film und Fernsehen sind der Stützpfeiler moderner Unterhaltungskulturen.¹⁷² Ihre besondere Wirkung auf die Rezipienten besteht im Emo-

¹⁶⁹ Elk Franke weist darauf hin, *„die verschiedenen Arten von symbolischen Darstellungsformen, die um nicht-verbale Formen wie Malerei, Tanzen etc. ergänzt werden könnten“*, schaffen *„in sich geschlossene Welten mit grundlegenden Orientierungen, die jedoch anders geordnet sind, als die Gegenstände und Sachlagen, auf die sie sich bedeutungshaft beziehen“*. Vgl. *„Repräsentation und Erfahrung – oder die Verwurzelung der Symbolwelten im Handeln“*. In: Wirkus: Fiktion und Imaginäres in Kultur und Gesellschaft. Konstanz 2003. S.226-227.

¹⁷⁰ Krämer widerlegt *„die zeichentheoretische Entgegensetzung von Sprache und Bild“* mit dem Argument, *„dass medial verkörperter Sprache eine implizite Ikonizität zukommt: Sprachlichkeit kommt nicht ohne Bildlichkeit, das Sagen nicht ohne das Zeigen aus. (...) Sowohl bezüglich der Stimme wie auch der Schrift, zeigt sich eine intrinsische ‚Intermedialität‘ der Sprache. Die Wirksamkeit der Stimme beruht auf ihrer Vereinigung von Somatik und Semantik, eines physiognomischen und propositionalen Aspektes. Die Leistungskraft von Schriften besteht in der Verschränkung von diskursiven und visuellen, von linguistischen und graphischen Aspekten“*. Vgl. Sybille Krämer: *„Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien“*. In: Deppermann/Linke: *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin 2010. S.13.

¹⁷¹ Karl Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M. 1999. S.53-54.

¹⁷² Metelmann bezeichnet das Filmdispositiv als *„Kirche der Postmoderne“*, während Ludwig vom *„Wahrnehmungsmagnet Fernsehen“* schreibt. Vgl. Jörg Metelmann: *„Die Kirche der Postmoderne. Das*

tionalisierungspotential mittels der Suggestivkraft des bewegenden Bildes und der darin zum Tragen kommenden Bild-Ton-Synästhesien.¹⁷³ Anhand von *emplotment*-Strategien lassen filmische und televisuelle Geschichtsrepräsentationen die Unmittelbarkeit des historischen Verlaufs illusionieren und „Geschichte“ als individuelles Schicksal personalisieren. So wirken abstrakte kulturelle Formationen bzw. „*unerfahrbare ,transzendente‘ Größen wie Gesellschaft und Nation*“ als etwas Konkretes und Handfestes.¹⁷⁴

ErlI betrachtet Film als Leitmedium von Erinnerungskulturen und Bestandteil einer „*plurimedialen Konstellation der Erinnerung*“: „*Das Phänomen des Erinnerungsfilms entsteht damit erst im plurimedialen Zusammenhang, durch seine Einbettung in ein komplexes medienkulturelles Netzwerk, das ihn durch verschiedene Formen der Bezugnahme und des Kommentars zu einem solchen macht*“.¹⁷⁵

Als kulturelle *performance*, wie auch andere rituelle Praktiken und Inszenierungen (z.B. Nationalfeiertage, Gedenktage usw.), trägt historisches Erzählen in Film und Fernsehen zur kollektiven Identitätsstiftung bei. Nach Grodal werden beim Anschauen von Tragödien und Melodramen nicht nur Emotionen hervorgerufen, sondern auch evolutionsbedingte Akzeptanz- und Bewältigungsprogramme aktiviert. Diese „*Akzeptanz des (gemeinsamen) Schicksals*“ bzw. die „*Akzeptanz von Versagen und Tod*“ evoziert nach Grodal Einstellungen, die Gemeinschaftlichkeit und kollektive Identität stärken.¹⁷⁶

Zum anderen taugen Filme auch als Indikatoren von kollektiven Stimmungslagen, Mentalitäten und Identitätsprozessen. Von Siegfried Kracauer ausgehend, halten Parfen Laszig und Gerhard Schneider Filme für „*kulturelle Symptome*“ „*gesellschaftlich vor- und unbewusster soziokultureller Befindlichkeiten und Veränderungsprozesse der sich globalisierenden postmodernen spätkapitalistischen Welt*“.¹⁷⁷ Zierold sieht

Dispositiv Kino/Film in der Microsoft-Galaxis“ / Hans-Werner Ludwig: „Wahrnehmungsmagnet Fernsehen“. Beide Aufsätze in Knappe: Medienrhetorik. Tübingen 2005. S.141-157, S.173-194.

¹⁷³ Zur filmischen Emotionsforschung vgl. Margrit Tröhler: „Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind“. In: Brütsch u.a.: Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005. S.7-20.

¹⁷⁴ Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien 2002. S.13-14.

¹⁷⁵ Astrid ErlI: „Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung“. In: Frank/Rippl: Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann. München 2007. S.91.

¹⁷⁶ Torben Grodal: „Filmische Emotionen, Valenz und evolutionäre Adaptionen“. In: Bartsch u.a.: Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007. S.90-91.

¹⁷⁷ Parfen Laszig / Gerhard Schneider: „Filme als kulturelle Symptome – Einleitung und Überblick“. In ders.: Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome. Gießen 2008. S.13. Gerhard

bei der Medialisierung von Erinnerungsinhalten einen zyklischen Prozess: Medienangebote fungieren zunächst als „konkrete Erinnerungsanlässe“, damit die daraus erarbeiteten Elaborationen von Erinnerungen anschließend zu weiteren Medienangeboten motivieren.¹⁷⁸

In Bezug auf das hier zu untersuchende Thema sind die audiovisuellen Medien Film und Fernsehen zum einen als Generatoren von Geschichtsbewusstsein und historischem Sinn und zum anderen aufgrund ihres Raumgestaltungspotentials relevant.

4.2. Der „Sinn“ der Geschichte

4.2.1. Geschichtsbewusstsein und Geschichtsrepräsentation

Modernes Geschichtsbewusstsein besteht nach Rother im Bewusstsein der Differenz historischer Epochen untereinander und zur eigenen Gegenwart. Etwas ist für den modernen Menschen historisch, wenn er es von der Gegenwart unterscheiden kann.¹⁷⁹ Die genaue Differenzierung von Zeitebenen unterscheidet die moderne Historiographie von der Tradition, in deren zyklischem Zeitschema Vergangenheit und Gegenwart ineinandergreifen.¹⁸⁰

Nach Aleida Assmann ist das moderne westliche Zeitbewusstsein „unter dem Postulat der Innovation dazu konditioniert“, „Vergangenheit und Zukunft zu polarisieren“.¹⁸¹ Geschichtswissenschaft und Zeitgeschichte operieren also auf der Basis der

Schneider konzeptualisiert Film „als Ausdruck der kulturellen Mythologie einer Zeit“, der (wie das Träumen) Phantasien- und Wunscherfüllungsfunktionen erfülle. Vgl. „Filmpsychoanalyse – Zugangswege zur psychoanalytischen Interpretation von Filmen“ (Ebda., S.24).

¹⁷⁸ Martin Zierold: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive. Berlin 2006. S.58.

¹⁷⁹ „Das Vergangene kann als Vergangenes nur erkannt werden durch seinen wesentlichen Unterschied zur Gegenwart. Diese hat das Vergangene zur Voraussetzung, ist mit ihm aber nicht identisch und nicht einmal kompatibel“. Vgl. Rainer Rother: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Stuttgart 1990. S.1. Helmut Konrad erwähnt als Beispiel die Hexenverfolgungen, die „nur vor dem Hintergrund unserer heutigen Rechts- und Moralvorstellungen ein Thema“ sei, denn „Geschichte lebt immer (und nur) vom Vergleich. Der Ausgangspunkt dieses Vergleiches ist das Hier und Jetzt“. Vgl. „Zeit-Geschichte“. In: Goltzsch: Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft. Tübingen 2011. S.124.

¹⁸⁰ Rainer Rother: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Stuttgart 1990. S.3.

¹⁸¹ Zeit und Tradition Kulturelle Strategien der Dauer. Köln 1999. S.17.

linear verlaufenden Zeit bzw. ihre Wissenschaftlichkeit liege in der zeitlichen Entfernung vom historischen Geschehen begründet.¹⁸²

Rother sieht die Anfänge dieser Zeitauffassung im zukunftsgerichteten Fortschrittsdenken der Aufklärung, wo vergangene Epochen niedrige Entwicklungsstufen repräsentieren, die aus gegenwärtiger Perspektive als überwunden gelten.¹⁸³ Als triumphierende soziale Klasse beansprucht das aufgeklärte Bürgertum seine Selbstbestätigung, indem sie danach trachtet, die Zeit des Absolutismus als eigene Vorgeschichte umzuinterpretieren und die Vergangenheit zu beherrschen. Letztendlich lässt diese teleologische Zeitkonzeption den Bruch bzw. die Veränderung in Kontinuität umwandeln: *„Indem die Theorie eine Funktion für die eigene Klasse gewinnt, entsteht eine veränderte Vorstellung von der Vergangenheit; aus dem Überwundenen (oder: zu Überwindenden) wird ein mindestens partiell Fortdauerndes“*.¹⁸⁴

Das Mittel zur Überbrückung der zeitlichen Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist die Re-Präsentation. Die moderne Historiographie sehe sich nämlich vor der Aufgabe gestellt, *„die in der Zeit gewordene Differenz auf dem Gebiet des Ästhetischen aufzuheben“*.¹⁸⁵ Ver-gegenwärtigen sei also nicht nur ein Aneinanderreihen von Fakten, sondern solle *„Geschehenes als Geschehendes“* darstellen.¹⁸⁶

Dass Geschichtsdarstellungen ihre Inhalte nach dem Kriterium der Relevanz aussuchen und strukturieren müssen, beweist den Gegenwartsbezug jeglicher Vergangenheitsdarstellung. Die Skepsis bezüglich der Angemessenheit von Geschichtsdarstellungen, ob im historiographischen Essay oder in ästhetischen Werken,¹⁸⁷ wurde zum Gegenstand des *linguistic turn*. Dieser erkenntnistheoretische Paradigmenwechsel vertieft in Aspekten der Vertextung und Diskursivierung von „Geschichte“. Dabei wird die Möglichkeit einer „objektiven“ Rekonstruktion der historischen Fakten und

¹⁸² Chris Lorenz: „Geschichte, Gegenwärtigkeit und Zeit“. In: Goltschnigg: Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft. Tübingen 2011. S.128.

¹⁸³ Rainer Rother bezieht sich dabei auf Hegels Postulat der Universalgeschichte, wo „Geschichte“ als Erfolgsgeschichte bzw. als *„Vorgeschichte der eigenen Zeit“* aufgefasst wird. Vgl. Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Stuttgart 1990. S.8.

¹⁸⁴ Ebda., S.5-6.

¹⁸⁵ Ebda., S.4.

¹⁸⁶ Rother bezeichnet diesen Prozess *„als Mimesis des Werdens eines Gewordenen“* (Ebda., S.13-14).

¹⁸⁷ *„Die Historie ist auch den Werken, deren Handlung Historisches umfasst, nicht wesentlich; sie ist bloßer Stoff, der benutzt wird. Spezifisch Historisches ist kein Gegenstand und kein Inhalt ästhetischer Werke, historischer Romane oder Historienfilme, beide nicht zu Unrecht als ‚Schinken‘ bekannt, geben keine Geschichtsdarstellung. Die Vergegenwärtigung, die hier wirksam wird, ist die bloße Wirkung der Illusion und überhaupt nicht zu unterscheiden von den vergegenwärtigenden Effekten jedes Romans, der ‚Gegenwartsthemen‘ behandelt“* (Ebda., S.12).

ihrer kausalen Beziehungen rigoros in Zweifel gezogen.¹⁸⁸ Sogar die Periodisierung von „Geschichte“ bzw. die Sukzession historischer Epochen sowie das erkennende Subjekt werden in Frage gestellt.¹⁸⁹

Somit signalisiert diese postmoderne Auffassung einen Abschied vom aufklärerischen Geschichtsdenken bzw. auch von den großen Erzählungen der Vergangenheit, die aus der Epoche der Institutionalisierung von „Geschichte“ als akademischem Fach stammen. Stattdessen wird über *posthistoire*-Konzepte à la Lyotard und Fukuyama, die das „Ende der Geschichte“ deklarieren, debattiert oder alternativ für „Geschichten“ statt „Geschichte“ plädiert.

Die oben skizzierte poststrukturalistische, metahistorische Sicht kommt in Hayden Whites Rhetorik der Geschichte am besten zum Tragen. Wissenschaftliche Historiographie und Belletristik haben nach White Narrativität als gemeinsames Merkmal: *„The events of a narrative representation must be charged with all the mythic resonances attending the notions of ‚fate‘ and ‚destiny‘: the characters must be larger than life (‚heroic‘) and more complex, more noble and more interesting (‚exceptional‘) than ordinary people. Everything has to be focused on those grand ‚conflicts‘ and ‚climaxes‘ of which only ‚heroes‘ can be agents“.*¹⁹⁰ Sowohl literarische als auch non-fiktionale historiographische Texte verwenden sog. Strategien des *emplotment*: Narrative *„explain real events by representing them as possessing the coherence of generic plot-types – epic, comic, tragic, farcical, and so on. But is this kind of coherence found in reality, or is it imposed upon reality by what we have come to call the technique of emplotment?“*¹⁹¹

Weil Meistererzählungen auf Sinnstiftung zielen, ist in ihnen die Grenze zwischen Mythos, Fiktion und historischer Realität nicht mehr deutlich zu ziehen: *„Theorists of historiography have long recognized the ideological nature of certain ‚master*

¹⁸⁸ Aus der Position einer kulturkritischen Geschichtsphilosophie formulieren Robeck und Nagl-Docekal den folgenden Standpunkt: *„Auch wenn sich die apokalyptischen Prognosen der älteren Kulturkritik nicht bestätigt haben, ist doch daran festzuhalten, dass sich eine kulturtheoretisch geleitete Geschichtsphilosophie ‚kritisch‘ gegenüber dem faktischen Verlauf der Geschichte verhalten sollte“.* Vgl. Johannes Robeck / Herta Nagl-Docekal: „Geschichtsphilosophie und Kulturkritik“. In ders.: *Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien.* Darmstadt 2003. S.11.

¹⁸⁹ Nach Guynn kann der Historiker seine Subjektivität als Person nicht ganz beseitigen: *„Without the capacity to visualize the succession of events in his imagination and by reference to the stock of remembered images he possesses, the historian would be unable to construct a historical analysis of events“.* Vgl. William Guynn: *Writing History in Film.* New York 2006. S.44.

¹⁹⁰ „Storytelling. Historical and Ideological (1996)“. In: Hayden White: *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory 1957-2007.* Baltimore 2010. S.275.

¹⁹¹ Ebda., S.280-281.

narratives‘ (what Jean-François Lyotard calls grands récits), which purport to disclose the Weltplan or overarching ‚meaning of history‘. The classical concept of Fate, the Christian doctrine of Providence, the bourgeois notion of Progress, and the Marxist vision of the world-historical destiny of the Proletariat are cases in Point“.¹⁹²

Hayden White fordert daher eine kritische Historiographie, deren Anliegen in „*resistance to such totalizing conceptions of historical reality*“ liege und den Fokus auf „*small narratives of local and, as it were, regional domains of the historical totality*“ stelle.¹⁹³

Dies bedeutet keinesfalls, dass sich sämtliche Geschichtsrepräsentationen nach 1950 den Positionen Whites oder Fukuyamas anschließen und selbstreflexiv geworden sind. Außer Geschichtswissenschaft, die nach wie vor dem Anmaßen (einer) „richtigen“ Geschichte treu bleibt, erfolgt Geschichtserzählen in den Medien in der Regel nach den Prinzipien illusionistischer Transparenz. Wie in den Teilen II und III zu zeigen ist, finden sich dennoch einige reflektierte Vergangenheitsdarstellungen in Literatur und Film, die diese postmoderne Geschichtsaporie beherrsigen.

Die in diesem Kapitel entwickelte These zur Wahrnehmung der Differenz zwischen historischen Epochen als Basis fürs moderne Geschichtsbewusstsein kommt bei Repräsentationen von Zwangsaussiedlung, wo das Vergangene explizit als „Verlorenes“ definiert wird, paradigmatisch zum Tragen. Die Thematisierung der Differenz zwischen alter und neuer „Heimat“ bzw. der Zeit vor dem Verlust und dem gegenwärtigen Zustand gehört also zum harten Kern der in dieser Dissertation zu behandelnden Film- und Fernsehfiktionen.

Durchs „Domestizieren“ des Verlorenen bzw. nicht mehr Zugänglichen erfolgt eine Historisierung des „Traumas“, das sich damit aus dem Zustand des Fremdkörpers zum Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses entwickelt: „*Die Auflösung der Tradition ist ein Prozess, mit dem die Reflexion über das Verhältnis zum Verlorenen einsetzt. Dies Verlorene erscheint nun als Vergangenes – und damit erst kann es begriffen werden. Denn das Verstehen setzt den Unterschied voraus*“.¹⁹⁴ In den Filmbeispielen dagegen, wo der Repräsentationsprozess selbst thematisiert wird, erscheint auch „Trauma“ nur bedingt historisierbar.

¹⁹² Ebda., S.283.

¹⁹³ Ebda., S.283-284.

¹⁹⁴ Rainer Rother: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Stuttgart 1990. S.3.

4.2.2. Narrativität und Identitätsstiftung

Bei allem Unbehagen der postmodernen Geschichtstheorie am Narrativismus weist die narrative Psychologie auf die identitätsstiftende Funktion von Narrativität bei der „*constitution of the self*“ bzw. als „*a fundamental way of organizing human experience and as a tool for constructing models of reality*“ hin.¹⁹⁵ Narrativ strukturiertes Wissen entschärft den Eindruck der Kontingenz der Welt, indem es einzelne Ereignisse in eine sinnstiftende chronologisch-konsekutive Ordnung einbetten lässt. „*While lived experience can be amorphous and hard to categorize*“, werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durch Narratisierung als distinktive Zeitstufen bewusst gemacht und in Bezug auf ihre Gegenwartsrelevanz gedeutet.¹⁹⁶ Auf diese Weise gewinnt die menschliche Existenz an Kohärenz und Kausalität: „*Through narrativization, heterogeneous and potentially ever-fluctuating experiences are transformed into a more or less coherent form, suggesting closure of one's life and relative stability of one's (diachronic) identity. Self-narratives bridge the temporal and cognitive gap between a former, experiencing I and the present, narrating I*“.¹⁹⁷

Wolfgang Müller-Funk plädiert daher für eine theoretische Verklammerung von „Kultur“ und „Narrativ“, weil „*die Konstruktion von Identität auf narrative Weise erfolgt: zu erzählen, wer man (Mann oder Frau) ist*“. Durch Narrative seien auch „Nationen“ als „*Megasubjekte*“ vorstellbar, „*die eine ähnlich stürmische Geschichte durchlaufen wie in Märchen, Bildungsromanen, Entdeckerfahrten und Abenteuerergeschichten*“.¹⁹⁸

So versteht Müller-Funk Kulturen als Erzählgemeinschaften und Erzählen als Mittel zur Konstruktion von Zeitlichkeit-Kontinuität und zur Stabilisierung von deren Identität: „*Erzählungen berichten davon, dass der Mensch handelnd in der Welt ist und dass er ein Wesen auf Zeit und in der Zeit ist, abgestellt auf den Horizont von An-*

¹⁹⁵ Neumann, Birgit / Nünning, Ansgar: „Ways of self-making in (fictional) narrative: Interdisciplinary perspectives on narrative and Identity“. In: Neumann/Nünning/Pettersson: Narrative and identity. Theoretical approaches and critical analyses. Trier 2008. S.3-20.

¹⁹⁶ Ebda., S.5.

¹⁹⁷ Ebda., S.6.

¹⁹⁸ Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien 2002. S.13-14.

fang und Ende“.¹⁹⁹ Daher liege das Identitätsstiftende von Narrativen nicht an den Inhalten, sondern an „ihren eigenen strukturellen Konstellationen: weil sie eine lineare Ordnung des Zeitlichen etablieren. Auch die klassische wissenschaftliche Analyse reduziert, abstrahiert und simplifiziert“.²⁰⁰

Rüsen korreliert Erzählen-Narration „als anthropologisch universelle Kulturpraxis der Zeitdeutung“ mit historischer Sinnstiftung, ohne die keine Subjektidentität vorstellbar wäre: „eine Artikulation oder Manifestation von Sinn ist dann historisch, wenn der gemeinte Sinn einen erzählbaren Zusammenhang zwischen Vergangenheit, Gegenwart und (tendenziell) auch der Zukunft betrifft, in dem die Erfahrung der Vergangenheit so gedeutet wird, dass Gegenwart verstanden und Zukunft erwartet werden kann“.²⁰¹ Im Sinne Rüsen muss auch Leiden Sinn haben, sei es als göttlicher Wille (z.B. in der Heilsgeschichte) oder im Rahmen des aufklärerischen Schemas von Fortschritt und Niedergang.²⁰² „Historischer Sinn“ sei dann „gedeutete Zeit, die in Orientierung und Motivation des menschlichen Handelns eingeht und sich auch in Art und Ausmaß des menschlichen Leidens zur Geltung bringt“.²⁰³

Das Ende der teleologisch-universalistischen Geschichtsphilosophie brachte nach Rüsen einen Sinnverlust mit sich, der zu den Modernitätskrisen führte. Das historische Denken sei durch „Kontingenzerfahrungen katastrophischer Art“ überwältigt worden, deren Höhepunkt die Sinnlosigkeit des Holocaust gewesen sei.²⁰⁴ Historischer „Sinn“ werde aktuell durch kulturelle Sinnstiftungsprozesse wie „Gedächtnis“ und „Erinnerung“ generiert, auch wenn nicht als „wirklicher“, sondern im Nachhinein gestifteter Sinn: „Die aktuelle Wendung zur Kultur als dominierender Deutungskate-

¹⁹⁹ Ebda., S.19.

²⁰⁰ Ebda., S.29.

²⁰¹ Jörn Rüsen: Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte. Köln 2001. S.43, S.59.

²⁰² Ebda., S.10. Dass Wendungen zum Positiven oder zum Negativen auf diese Weise als Triumphe bzw. Katastrophen gedeutet werden, führt in Rüsen's Argumentation zur Konstitution einer Geschichtsteleologie, die für die Konstruktion der großen religiösen und/oder nationalen Meistererzählungen konstitutiv ist: „Veränderungen erscheinen so, als ob sie sich einer Absicht verdanken, als ob sie von einem zielgerichteten Willen bewirkt worden wären. Der Sinnbegriff hängt aufs engste mit der Absicht und Zielgerichtetheit zusammen, die menschliches Handeln als Aktivität eines denkenden und reflektierenden Subjekts auszeichnet. ‚Sinn‘ hat daher eine teleologische Konnotation. Geschichte wird als zielgerichtet verstanden; die zeitlichen Veränderungen in der Vergangenheit werden im Lichte einer Richtungsbestimmung gesehen und repräsentiert, an die aktuelles Handeln absichtsvoll anknüpfen kann. (Insofern auch Leiden sinnbestimmt ist – und sei es auch nur in der quälenden Warum-Frage – kann es zur Beantwortung dieser Frage an die gleiche Richtungsbestimmung anknüpfen.) Die Erfahrung der Vergangenheit wird der Absicht auf Zukunft angepaßt und umgekehrt“ (Ebda., S.8).

²⁰³ Ebda., S.23.

²⁰⁴ Ebda., S.14-15. Auch in postmodernen Konzepten, wie z.B. bei Fukuyama oder Huntington, lokalisiert Rüsen Überreste der alten geschichtsphilosophischen Teleologie (Ebda., S.15-16).

gorie der geschichtswissenschaftlichen Forschung kann als Bewegung der Sinnsuche gedeutet und verstanden werden“.²⁰⁵

Harald Welzer sieht keinerlei Parallelen zwischen „Geschichte“ als Wissenschaft und „Geschichte“ als Anamnese: *„Während Geschichte einer positiven und überprüfbaren Feststellung vergangener Sachverhalte verpflichtet ist, ist das Gedächtnis durch und durch opportunistisch: Es nimmt, was ihm nützt, und sortiert aus, was ihm überflüssig oder unangenehm erscheint“*.²⁰⁶

Im Folgenden soll dieses Spannungsfeld „Geschichte“ vs. „Gedächtnis“ in Bezug auf Film als Medium historischer Sinnstiftung untersucht werden.

4.2.3. History visions im Film

Nicht nur der historische Film als Genre, sondern der Film als Medium ist ein Geschichtenerzähler. Indem historische Stoffe auf der Leinwand rekonstruiert bzw. fiktionalisiert werden, partizipiert Film am Erzeugen von Geschichtsbewusstsein.

Weil im Spielfilm abstrakte historische Prozesse als persönliches Schicksal einzelner Menschen inszeniert werden, wurde die Frage nach der Legitimation des Films zum historischen Erzählen gestellt. Diese Bedenken – insbesondere seitens der Historikerzunft – gehen auch aus der Natur des filmischen Zeichens hervor. Der filmische Signifikant verfügt also nicht über die Abstraktionsfähigkeit des alphabetischen Zeichens. Insofern wäre anzunehmen, dass sogar sog. „intellektuelle“ Filme den Abstraktionsgrad eines historischen Essays kaum erreichen könnten.

Allerdings befähigt die Polysemie des filmischen Zeichens zur Vermittlung auch nicht intendierter Inhalte.²⁰⁷ In seiner Monographie über den historischen Film be-

²⁰⁵ Ebda., S.17-18. Rüsen bezeichnet „Erinnerung“ und „Gedächtnis“ als *„ein wärmendes Feuer historischer Sinnhaftigkeit“* (Ebda., S.14). Marcus Sandl definiert daher „Geschichte“ als „die Vergangenheit“ und „Gedächtnis“ als „die Vergegenwärtigung der Vergangenheit“. Vgl. „Historizität der Erinnerung / Reflexivität des Historischen. Die Herausforderung der Geschichtswissenschaft durch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung“. In: Oesterle: Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005. S.96-97.

²⁰⁶ „Die Gegenwart der Vergangenheit. Geschichte als Arena de Politik“. In: Osteuropa. Kluften der Erinnerung. Russland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg. (Heft 4-6/4.-6.2005). S.16.

²⁰⁷ Dies erfolgt nach Waltraud Wende durch die ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten des Filmes: *„Über das komplexe filmische Zusammenspiel von Bild- und Tonelementen, Kameraeinstellungen und Kameraführungen, Bilderaufbau, Bild-Ton-Montagen und Bildästhetik werden Deutungsperspektiven auf die Historie angeboten: Es werden Aussagen über die Ursachen und möglicherweise auch über die*

merkt Guynn, dass Filme in der Regel mehr sagen, als Filmemacher beabsichtigen. So vermittelt ein historischer Film wesentliche Informationen nicht nur über die historische Zeit, die er abbildet, sondern vor allem auch über seine Entstehungszeit.²⁰⁸ Ein deutscher Film der '50er Jahre, der von Flucht und Vertreibung handelt, verweist also nicht nur auf die '40er Jahre, sondern auch auf die '50er. Diese andere unterschwellig vorhandene historische Realität dient dem Historiker als sozial- und kulturhistorisches Dokument über die Produktionszeit des Filmes und darf als historische Quelle herangezogen werden.

Weil Film eine Kunst ist, sind audiovisuelle Vergangenheitsbilder nicht als historiographischer Diskurs, sondern eher als Indikator für die vorherrschenden Imaginationen von „Geschichte“ zu einem bestimmten Zeitpunkt zu betrachten. Wende schreibt diesbezüglich: *„Spielfilme, in denen Geschichten aus der Geschichte erzählt werden, sind nicht nur ein Erinnerungsdokument dessen, was in der ‚tatsächlichen‘ Vergangenheit geschehen ist, sondern sie sind gleichzeitig immer auch ein Zeugnis des jeweiligen Umgangs mit dieser Vergangenheit, ein Dokument der jeweiligen Interpretation eines historischen Ereignisses“*.²⁰⁹

Guynn will dem Medium Film jedoch nicht jegliche Legitimation zur historischen Repräsentation aberkennen: *„I believe it has been too easy to agree with sceptical historians' position that film is so dominated by the present that it can not offer any meaningful representation of the past. Is a discourse of images guilty of the original sin of its signifiers? (...). Reconstructing the past is a broad cultural enterprise that cannot be confined to the closed circle of an academic discourse. Cinema, as I argue, has a legitimate role to play in that enterprise“*.²¹⁰

Hintergründe eines historischen Ereignisses gemacht, es werden Konfliktlösungen legitimiert oder kritisiert, es werden Selbst- und Fremdbilder generiert und Freund- und Feindbilder ausbuchstabiert, und es werden Helden, Antihelden und Identifikationsangebote präsentiert“. Vgl. Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse. Würzburg 2011. S.18-19.

²⁰⁸ „According to this view, although film cannot be an instrument for representing the past, it can, passively, bear material witness to the historical period in which it is produced (...). They provide a body of data to be analyzed and interpreted in terms of the mentality of a period, or they can, unwittingly, speak about unacknowledged realities, for example, in societies subjected to public censorship“. Vgl. William Guynn: Writing History in Film. New York 2006. S.6-7.

²⁰⁹ Waltraud Wende: Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse. Würzburg 2011. S.17. Mediale Geschichtsrepräsentationen versteht Wende daher als soziokulturelle Phänomene: *„Jeder Film, der ein historisches Ereignis verarbeitet, ist stets zugleich auf zwei Ebenen zu verorten, er ist auf das in ihm verarbeitete historische Ereignis hin zu befragen, und er ist zudem auch auf die sozio-kulturellen Rahmenbedingungen seiner eigenen Genese und die bestehenden Geschichtsbilder zum Zeitpunkt seiner Produktion zu interpolieren“* (Ebda. S.18).

²¹⁰ William Guynn: Writing History in Film. New York 2006. S.19-20.

Tatsache ist jedenfalls, dass filmische Geschichtsrepräsentationen auf die historische Wahrnehmung und das Bildgedächtnis moderner Gesellschaften wirken. Weil die Mechanismen zur Konstruktion von Linearität, Kontinuität und Transparenz im populären historischen Film beim Rezipienten in der Regel unauffällig sind, kann auch die Existenz von verschiedenen „Nationen“ als Menschengemeinschaften aus Fleisch und Blut glaubhaft gemacht werden. In diesem Sinne ist also nicht nur der Aspekt der Faktizität filmischer Geschichtsinszenierungen relevant, sondern auch deren imagologische Wirkung, die in der diskursiven Konstruktion und Reproduktion von gegenwartsbezogenen Selbst- und Fremdbildern besteht.²¹¹

4.3. Die Zeit im Raum: „Geschichts“-Topographien im Film

Neben Geschichtlichkeit sind Identitäten auch auf Räumlichkeit angewiesen. So bemerkt Emden, dass *„durch geschichtliches Wissen politische Großräume imaginiert werden“*. Diese Imaginationen nehmen die Form von *mental maps* an: *„Erst der Zusammenhang von Bildern und Räumen sorgt für eine Zirkulation politischer Identität in der Öffentlichkeit und macht Vergangenheit so nicht nur zu Geschichte, sondern auch zu Gedächtnis“*.²¹²

Audiovisuelle Medien lassen „Zeit“ verräumlichen, insofern sie durch technische Apparaturen, die räumlich-materielle Entitäten sind, „Zeit“ in den „Raum“ einschreiben. Darüber hinaus erfolgt Rauminnszenierung im Film durchs Zusammenspiel von Anwesenheit-Abwesenheit, was ein Film übrigens mit der Erinnerung gemeinsam hat. Als etwas Anwesendes verweise das Bild der Erinnerung, wie Paul Ricoeur bemerkt, auf etwas nunmehr Abwesendes: *„Damit haben wir das Rätsel des Rätsels formuliert. Es besteht darin, dass die Vergangenheit im Bild als Zeichen des Abwesenden anwesend ist, eines Abwesenden freilich, das, auch wenn es nicht mehr ist, doch gewesen*

²¹¹ Diese Bemerkungen betreffen sowohl den Spiel- als auch den Dokumentarfilm, die beide narrative Muster verwenden. Nicht nur der *Linguistic Turn* hat, wie oben erläutert wurde, die Differenz von Diktion und Fiktion in Frage gestellt. Genette parallelisiert fiktionales und faktuales Erzählen auf der Ebene der Zeit (z.B. Faktor der Ordnung: Gebrauch von Anachronien in beiden Modi), des Modus (Fokalisierung) und der Stimme (z.B. die Differenzierung homodiegetisch/heterodiegetisch finde sich in beiden Modi, obwohl die Dissoziation von Autor und Erzähler eher bei Fiktion der Fall sei). Vgl. Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*. München 1992. S.65-94.

²¹² Christian J. Emden: „Nation, Identität, Gedächtnis. Überlegungen zur Geschichtlichkeit des Politischen“. In: Frank/Rippl: *Arbeit am Gedächtnis*. Für Aleida Assmann. München 2007. S.65.

*ist. Es ist dieses Gewesensein, auf das die Erinnerung abzielt, und es ist dessen Rückkehr, der sie treu bleiben möchte“.*²¹³

Diese mediale Vergegenwärtigung des räumlich und zeitlich Abwesenden ist keinesfalls selbstverständlich. Borsò sieht in Medialität ein komplexes Spiel mit der (Un-)Sichtbarkeit von Differenz: *„Repräsentation und Sichtbarkeit von Sinn – etwa durch das Abbild – sind das Ergebnis einer gewalttätigen Operation der Ausgrenzung von Differenz, der Differenz des leiblichen Körpers, der Subjektivität, des Leidens. Repräsentationen von Gedächtnisinhalten und medialen Abbildern von Identitäten setzen die Akkulturation der Differenz voraus. Der Prozess der Medialisierung ermöglicht aber auch ästhetische Strategien zur Rettung eben dieser Andersheit. (...). In der Szene der Reproduktion ist auch die Selbstreflexion des Mediums über die Operationen der Sinnkonstitution möglich. Für die Sichtbarkeit impliziert dies die Reflexion des Rahmens, das Sichtbarwerden der Kadrierung selbst, d.h. jener Operation, die ein Bild aus dem Fluss der Zeit trennt, den Ausschnitt wählt, die Einstellung festlegt und in den Bildraum auch das Außen – die Differenz – einschreibt. Das Sichtbarwerden der Kadrierung macht auch deutlich, dass jenseits des Sichtbaren andere Räume bestehen, Räume, die das Dispositiv des Auges nicht erreichen kann“.*²¹⁴

Ricoeurs und Borsòs Überlegungen erheben die Frage nach dem Zusammenhang zwischen „Raum“ und Medialität, die in Bezug auf Repräsentationen „verlorener Heimaten“, wo Nähe und Ferne bzw. Identität und Differenz auf den Raum der Leinwand bzw. des Bildschirms übertragen werden müssen, besonderen Sinn macht. In diesem Sinne wird das narrative Medium Film als Raummedium behandelt.

4.3.1. Eine Wende zum „Raum“: Zum „spatial turn“

Das Interesse an Raum bzw. Räumlichkeit hängt mit einem Paradigmenwechsel in den Sozial- und Kulturwissenschaften zusammen, der als *spatial turn* umschrieben wird. Gegen Ende der 1980er Jahre kritisierten Geographen die Raumabstinenz der Soziologie bzw. allgemein das Verschwinden der Raumkategorie in der Moderne und

²¹³ Zwischen Gedächtnis und Geschichte. In: Transit 22 (Winter 2001-2002). Frankfurt a.M. 2002. S.5.

²¹⁴ Vittoria Borsò: „Medialität und Gedächtnis: Das Unbehagen und die Chance der Differenz“. In: Sick/Ochsner: Medium und Gedächtnis. Von der Überbietung der Grenze(n). Frankfurt a.M. 2004. S.81.

forderten die Rematerialisierung des „Raums“.²¹⁵ Auch Foucault schließt sich dieser transdisziplinären Raumwende an: Der französische Philosoph deklariert den Übergang vom auf Zeitlichkeit und Teleologie fixierten 19. Jahrhundert ins 20. Jahrhundert der Räumlichkeit.²¹⁶ Die Privilegierung des Raums bei zeitfokussierten Disziplinen, wie z.B. die Geschichtswissenschaft, soll m.E. als spezifisches Phänomen der Postmoderne betrachtet werden. Neben Lyotards Diagnose vom Ende der „großen Erzählungen“ verwenden die modernen Gedächtnistheorien verstärkt Raummetaphern, wie z.B. Noras *„lieux de mémoire“*.²¹⁷

Angesichts der fortschreitenden Globalisierung ist „Raum“ dennoch nicht als statische, von der Zeit getrennte, sondern als dynamische bzw. bewegliche Entität zu verstehen.²¹⁸ Postmoderne Räume sind Zeit-Raum-Hybride, wie Aleida Assmann erklärt: *„Ganz so sauber lassen sich Raum und Zeit als die beiden Dimensionen menschlichen Lebens, Erfahrens und Handelns jedoch selten trennen. Die Erfindung neuer Verkehrstechniken wie Eisenbahn und Flugzeug zum Beispiel hat eine ebenso große Bedeutung für die Veränderung unseres Zeit- wie Raumerlebens gehabt. Um die Verschränkung beider Dimensionen zu betonen, hat der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin den Begriff ‚Chronotopos‘ geprägt“*.²¹⁹

²¹⁵ Dazu vgl. Sojas raummaterialistischen Ansatz im Gegensatz zum Sozialkonstruktivismus Simmels und Lefebvres: 1) Edward W. Soja: *Postmodern geographies. The reassertion of space in critical social theory*. London 2003. 2) Georg Simmel: „Über räumliche Projektionen sozialer Formen“. 3) Henri Lefebvre: „Die Produktion des Raums“. 2+3 in: Dünne/Günzel: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006. S.304-316, S.330-342. Der Fokus dieses neuen Raumdenkens auf die Materialität und Körperlichkeit von „Raum“ birgt jedoch die Gefahr der Re-Ontologisierung sozialer Prozesse sowie der Wiedereinführung des Geodeterminismus der Altgeographie (z.B. im Sinne Friedrich Ratzels) aus der Hintertür. Deshalb sollte „Raum“ nicht als Apriori bzw. als Erklärungsargument, sondern als Untersuchungsgegenstand erforscht werden. Zur Territorialisierung von Macht durch Geografie und Kartografie im Diskurs der deutschen Geopolitik vgl. Werner Köster: „Deutschland, 1900-2000: Der ‚Raum‘ als Kategorie der Resubstantialisierung. Analysen zur neuerlichen Konjunktur einer deutschen Semantik“. In: Stockhammer: *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München 2005. S.25-72.

²¹⁶ Michel Foucault: „Von anderen Räumen“. In: Dünne/Günzel: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006. S.317-329.

²¹⁷ Im Bereich der *memory studies* bemerkt Günter Oesterle einen „Wiedereintritt (Re-entry) raumorientierter Gedächtnisformen“. Vgl. „Kontroversen und Perspektiven in der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung“. In: Klinger/Wolf: *Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen*. Tübingen 2009. S.17.

²¹⁸ Schroer dekonstruiert den Gegensatz zwischen Zeit als Dynamik und Raum als Stasis. „*Räume in Bewegung*“ sowie „*Starrheit der Zeit*“ seien in diesem Sinne durchaus vorstellbar. Vgl. Markus Schroer: „*Bringing space back in*“ - Zur Relevanz des Raums als soziologischer Kategorie“. In: Döring/Thielmann: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008. S.142-143.

²¹⁹ Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin 2008. S.153.

In der Geschichte der Philosophie wird „Raum“ entweder als etwas Relationales (z.B. bei Aristoteles und Leibniz) oder als absoluter Container-Raum im Sinne Newtons und Kants begriffen, bis Einsteins Relativitätstheorie den dreidimensionalen Raum der neuzeitlichen Physik und der euklidischen Geometrie in Frage stellte. Die Phänomenologie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verlagerte den Schwerpunkt von der Substanz auf die Phänomenalität des Raums. So kommt Husserl zum Urteil, die Erde bewege sich nicht.²²⁰ Der Marxist Henri Lefebvre fasst den Raum als soziales Konstrukt auf und der französische Strukturalismus versucht Kulturphänomene als abstrakte Strukturen im Rahmen einer relationalen Topologie zu erklären. Anstatt „Raum“ und „Zeit“ getrennt zu betrachten, supponiert die Relativitätstheorie ein nicht teilbares, vierdimensionales raumzeitliches Kontinuum. Die Zeit wird dabei als eine Dimension des Raums definiert.²²¹

Der *spatial turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften besteht infolgedessen nach Ingrid Baumgärtner, Paul-Gerhard Klumbies und Franziska Sick nicht in der Rückkehr des „Raums“ der Altgeografie, sondern geht von der Relationalität, Pluralität und Konstruktivität des „Raums“ aus. Im Sinne des soziologischen-sozialgeografischen Denkens der '70er Jahre (z.B. Lefebvre, de Certeau, Simmel u.a.) begreife man „Raum“ nicht mehr *„als einen äußerlich begrenzten Ort, als Behälter- oder Containerraum“*, sondern als *„Handlungsraum“* bzw. als Ergebnis des räumlichen Verhaltens sozialer Akteure.²²² Dabei wird über die Rolle der Medien bei der Erstellung von *mental maps* als kulturellen Orientierungssystemen reflektiert.²²³

Die Wiedereinführung der Relationalität des Raums, die Günzel als Rücknahme der Kopernikanischen Wende ansieht,²²⁴ hatte eine Raumreflexivität zur Folge, die die avantgardistische Kunsttheorie und –praxis prägte. Als Beispiel kann Salvador Dali

²²⁰ Vgl. Edmund Husserl: „Kopernikanische Umwendung der Kopernikanischen Umwendung“. In: Dünne/Günzel: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. S.153-165.

²²¹ Vgl. Albert Einstein: „Raum, Äther und Feld in der Physik“. In: Dünne/Günzel: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. S.94-102.

²²² „Raumkonzepte. Zielsetzung, Forschungstendenzen und Ergebnisse“. In ders.: Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge. Göttingen 2009. S.11-14.

²²³ Zum „Raum als Text“ vgl. Jörg Döring / Tristan Thielmann: „Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen“. In ders.: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008. S.7-45. In den Texten Karl Schlegels kommt der *spatial turn* in der Geschichtswissenschaft zum Tragen, vgl. Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München 2003.

²²⁴ Vgl. Stephan Günzel: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010. S.83.

erwähnt werden, in dessen Malerei die vierte Dimension räumlich angedeutet wird.²²⁵ Aber auch in konventionelleren Kunstformen, wie z.B. der klassische Hollywood-Film, wo auf den dreidimensionalen Raum im Prinzip nicht verzichtet wird, kann im Rahmen der neueren raumtheoretischen Ansätze nach der Konstruktivität des Raums gefragt werden.

4.3.2. Mediale „Raum“-Konstruktionen: Der Film und die anderen Künste

Pier Paolo Pasolini stellt den folgenden Medienvergleich an: *„Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà come il teatro. Il cinema riproduce la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà“*.²²⁶

Nichtsdestotrotz bilden sogenannte „natürliche“ Räume im Film nur den Rohstoff, der durch Mise-en-scène, Kameraarbeit, Montage, Ton usw. als mediales Raumbild konzipiert und rezipiert wird. Filmische Raumsemantiken entstehen also anhand einer bestimmten Apparatur und nicht durch die bloße Mimesis von außerhalb vorgefundenen, vorgegebenen Orten. Im Sinne des *Topographical Turns*, der hauptsächlich von Sigrid Weigel vertreten wird und vom Geographie-Primat des *Spatial Turns* zu differenzieren ist, sind Räume Produkte von Schreibakten. Dabei bedeutet Topo-Graphie (gr. *graphein ton topon*) den Raum schreiben bzw. überschreiben sowie auch lesen bzw. entziffern.²²⁷

Wie Photographie und Phonographie entsprang auch Kinematographie aus der medientechnischen Revolution des 19. Jahrhunderts und entwickelte sich allmählich von

²²⁵ Vgl. Fiona Macdonald: „The painter who entered the fourth dimension“. In: <http://www.bbc.com/culture/story/20160511-the-painter-who-entered-the-fourth-dimension> (letzter Zugriff, 30-11-2016).

²²⁶ Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*. In ders.: *Saggi sulla letteratura e sull' arte*. Tomo primo. Mailand 1999. S.1417. Obwohl ich bereits auf Film als Kunst der Abwesenheit hingewiesen habe, ist Film nach Pasolini näher an Realität als Literatur. Diese Nähe schreibt der italienische Regisseur der Natur des kinematographischen Zeichens (*im-segno*) zu, das materieller, weniger konventionalisiert und konkreter als das abstrakte alphabetische *lin-segno* der Literatur sei: *„Ebbene, tutto si può dire di un 'segno' del cinema, fuori che sia 'arbitrario'“* (Ebda., S.1335). Filmrealismus besteht im Sinne Pasolinis jedoch darin, dass der Film dem Zuschauer eine andere poetische Welt jenseits des Alltäglichen zeigen kann, die tiefer in die Realität dringt. Deswegen versucht Pasolini, anhand der *lingua scritta di realtà* des Films *cinema di poesia* zu schaffen.

²²⁷ Vgl. Stephan Günzel: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010. S.100-109.

Volksattraktion zur Siebten Kunst.²²⁸ Die frühe Filmtheorie (z.B. Béla Balász, Rudolf Arnheim u.a.) ließ sich von den Möglichkeiten des technischen Sehens im Vergleich zum menschlichen Auge faszinieren: Ausdrucksmittel, wie die Großaufnahme, ermöglichen eine Realitätswahrnehmung, die von der alltäglichen stark abweicht. Durch ungewöhnliche Kamerastandpunkte (z.B. auf dem Bahngleis) und rhythmische Montage gelang dem sowjetischen Regisseur TzigaVertov in seinem Film *Der Mann mit der Kamera* (1927) eine Erweiterung der Sinne und des Wahrnehmungsfeldes, die einer räumlichen und zeitlichen Entgrenzung gleichkam: „Ort-, Zeit- und Handlungseinheit, die immer wieder berufenen drei Einheiten des Theaters sind es, die von den modernen technischen Medien aufgelöst werden“.²²⁹

Das kinematographische Medium operiert mit einer Reihe von Einzelbildern pro Sekunde, die der Zuschauer als eine kontinuierliche bruchlose Handlung wahrnimmt. Der französische Regisseur Éric Rohmer bemerkt jedoch, die frühe Filmkunst habe schon ein besonderes Raumempfinden entwickelt, das durchs bewegende Bild erzeugt werde.²³⁰ Film ist also nach Rohmer die Bewegungskunst par excellence.²³¹

Wie die Bühnenkünste wird Film von den Zuschauern grundsätzlich als Spektakel wahrgenommen. Im Unterschied zur physischen Anwesenheit der Schauspieler auf der Theaterbühne können Produktion und Rezeption des Films nicht gleichzeitig stattfinden. Während man im Kinosaal jedesmal die gleiche Konserve projizieren muss, ist jede Theaterraufführung ein unmittelbares, unwiederholbares Ereignis. Überdies bietet der geschlossene Bühnenraum begrenzte Möglichkeiten an, den Off-Raum als Bestandteil der inszenierten Welt zu verwenden.

Joachim Paech misst der Literarisierung des Films ab 1905 die Bedeutung eines Paradigmenwechsels in der Filmgeschichte bei, der den Film vom Theater entfern-

²²⁸ Zu den Anfängen des Kinos vgl. David Bordwell / Kristin Thompson: *Film History. An Introduction*. New York 2003. S.13-32.

²²⁹ Gebhard Rusch / Helmut Schanze / Gregor Schwering: *Theorien der Neuen Medien. Kino-Radio-Fernsehen-Computer*. Paderborn 2007. S.95. Hartmut Winkler stellt auch eine gesteigerte Räumlichkeit des Films im Vergleich zur Realwahrnehmung fest. Vgl. *Der filmische Raum und der Zuschauer. „Apparatus“ - Semantik - „Ideology“*. Heidelberg 1992. S.79.

²³⁰ „Film, eine Kunst der Raumorganisation“. In: Dünne/Günzel: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006. S.515.

²³¹ Wolfgang Kemp sieht die Differenz zwischen den statischen Bildmedien und dem Film darin, dass die Kamera gegen die räumliche Standortgebundenheit und die Parallelmontage gegen die zeitliche arbeite. Vgl. „Die Analytik des Endlichen: Kunst und Literatur vor dem Film“. In: *Faulstich/Korte: Fischer Filmgeschichte (Bd.1): Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1924)*. Frankfurt a.M. 1994. S.68-85.

te.²³² In seiner *Semiologie des Films* schreibt Christian Metz vom Logomorphismus des Kinos: „Von einem Film behält man die Handlung, bestenfalls einige Bilder.“²³³

Erzähltechniken, wie z.B. Vor- und Rückblenden, Zeitsprünge, Zeitdehnungen bzw. Zeitraffung u.a., verwenden sowohl der Roman als auch der Film, um „Zeit“ zu strukturieren. Anhand von Fokalisierungs- und Psychologisierungstechniken ist filmisches Erzählen in der Lage, literarische Subjektivierung mutatis mutandis auf die Leinwand zu übertragen: Die filmische Erzählinstanz kann z.B. durch *point-of-view-shots* die Perspektive einer Figur übernehmen. Zudem haben verschiedene Filmgenres ihren Ursprung in der Literatur (vgl. Historien- und Kriminalfilm, Melodram usw.).

Trotzdem werden Literatur und Film aufgrund des unterschiedlichen Zeichenmaterials anders rezipiert. Der Filmzuschauer bekommt Bilder zu sehen und soll die Lücken zwischen ihnen füllen, während der Literaturleser das ganze Geschehen innerlich zu rekonstruieren hat.²³⁴

Auf der Basis der erläuterten Überlegungen folgt die Analyse einzelner Aspekte von Räumlichkeit im Film.

4.3.3. „Raum“ im Film

Nach Khouloki hängt Filmrealismus mit Raumillusion zusammen: „Der Film im Kino erzeugt durch seine Rezeptionsbedingungen eine der stärksten Raumillusionen. Die Größe der Leinwand und der abgedunkelte Saal verstärken die Wirkung des filmischen Bildes, da hierdurch der Ort der Rezeption von visuellen und akustischen Außenreizen abgeschirmt wird. Die Leinwand wird der Grund, auf dem die Wahrnehmung Anker wirft: Der Zuschauer lässt sich bereitwillig in die diegetische Welt des Films hineinziehen, und er erfährt sie trotz ihrer Künstlichkeit als nahezu unmittel-

²³² Literatur und Film. Stuttgart 1997. S.25. Ausgehend von Seymour Chatmans Unterscheidung zwischen *telling* and *showing* vergleicht William Guynn Film mit Erzählliteratur und bezieht sich auf „the showing that is also a telling in film“: „The individual shot has, as we have seen, a kind of spatial and temporal integrity that resists abstraction. It preserves absolute spatial and temporal continuity and shows, rather than tells, the actions and the setting it represents. However, as the filmmaker edits shots into sequences, he acquires the narrational power that belongs to the author of written narrative“. Vgl. *Writing History in Film*. New York 2006. S.73.

²³³ *Semiologie des Films*. München 1972. S.71.

²³⁴ Monaco schreibt: „Das Großartige an der Literatur ist, dass man sich Vorstellungsbilder machen kann; das Großartige im Film ist, dass man es nicht kann“. Vgl. James Monaco: *Film verstehen*. Hamburg 2004. S.160.

telbar präsent. Die Intensität dieser Präsenz wird über die Illusionierung eines Raums erzeugt, in dem sich das Geschehen abspielt“.²³⁵

Die Projektion dreidimensionaler Räume auf einer zweidimensionalen Oberfläche, wodurch der Eindruck der Raumtiefe entsteht, die Veränderung des filmischen Raumbildes beim Übergang von Einstellung zu Einstellung und die Bewegung der Kamera sowie vor der Kamera erzeugen die Illusion von fließender Bewegung, expressiver Räumlichkeit und Körperlichkeit. Dennoch hat der Zuschauer nicht die materiellen Körper der Schauspieler, sondern ihre photographischen Abbilder vor Augen.

Der sog. Off-Raum (*espace-hors-champ*), also der außerbildliche Raum, wird weitaus mehr als in anderen Künsten in die Handlung miteinbezogen. Durch diese Verlängerung des Raums entstehen illusionäre Topografien, die beim Rezeptionsakt eine Schlüsselrolle spielen, so Khouloki: *„Der nicht im Bild präsente Teil des Raums zwischen den Einstellungen wird vom Zuschauer ergänzt, sodass jeder Einstellungswechsel innerhalb einer Sequenz in der Regel, solange nichts Eindeutiges dagegen spricht, als Sprung in ein- und demselben Raum wahrgenommen wird“*.²³⁶

Die konstruktive Mitarbeit des Zuschauers bei diesem Raumkonstruktionsprozess ist also unerlässlich. Einem erfahrenen Filmzuschauer fällt es in den meisten Fällen nicht schwer, zeitliche und räumliche Diskontinuitäten zu glätten und Kohärenz zu schaffen. Der Filmkader, der dynamischer als der Kader eines statischen Bildes (vgl. Fotografie, Malerei) ist und den sichtbaren vom unsichtbaren Raum des Films trennt, definiert seinen imaginären Raum, wie Rohmer folgert: *„Der Filmraum ist demnach im Unterschied zum Bühnenraum durch das Wechselspiel der Einschränkung der sichtbaren Bildoberfläche und der Weite des gesamten Handlungsortes definiert“*.²³⁷

²³⁵ Rayd Khouloki: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin 2007. S.9.

²³⁶ Ebda., S.12. Khouloki schreibt weiter: *„Der filmische Raum schafft die Illusion eines in sich geschlossenen, eigenständigen, homogenen, dreidimensionalen Universums. Die Montage und die mittlerweile nahezu beliebige Manipulierbarkeit des filmischen Bildes ermöglichen es, jede auf einer zweidimensionalen Fläche mögliche Raumvorstellung zu realisieren. Die spezifische Qualität filmischen Raums entfaltet sich zwischen der Künstlichkeit des Films (zweidimensionale Fläche, Fragmentarisierung durch die Montage) und seinem starken Realitätseindruck (fotografisches Bild, Bewegung). Die einzelnen Einstellungen repräsentieren Fragmente des Raum-Zeit-Kontinuums des dargestellten Universums, das, so wird es suggeriert, vor Beginn der filmisch repräsentierten Zeit existiert hat und nach dem Ende auch weiterexistieren wird“* (Ebda., S.15).

²³⁷ Éric Rohmer: „Film, eine Kunst der Raumorganisation“. In: Dünne/Günzel: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. S.515. Agotai veranschaulicht die imaginationsaktivierende Funktion des filmischen Off-Raums: *„Während das sichtbare filmische Bild die Vorstellungskraft des Zuschauers besetzt, durchbricht der Regisseur diese Darstellungskette durch Andeutungen und Auslassungen, um die Imagination des Betrachters zu aktivieren. Die Untersuchung des Off beweist, wie wichtig die Rolle des Betrachters für die Rezeption des filmischen*

Sollte die Kadrierung auf selbstreflexive Weise thematisiert werden – wie z.B. in den Filmen Peter Greenaways, wo Filmrealismus systematisch dekonstruiert wird – dann entlarvt sich auch das Filmbild als etwas Flächiges bzw. Künstliches.²³⁸

Ein weiterer Aspekt filmischer Räumlichkeit ist Tiefenschärfe bzw. Schärfentiefe. Der Begriff bezieht sich auf den „Bereich des projizierten Filmbildes, innerhalb dessen Gegenstände und Personen scharf erscheinen“.²³⁹ Die Größe des Schärfentiefebereichs hängt technisch von der Öffnung der Kamerablende und der Länge der Brennweite des Objektivs ab. Bei langer Brennweite des Objektivs (*Teleobjektiv*) ist Schärfentiefe gering, so dass Objekte räumlich gestaffelt erscheinen. Bei kurzer Brennweite wird das Raumbild perspektivisch gedehnt. Wenn die Brennweite extrem kurz ist und die Gegenstände oder die Figuren unmittelbar vor der Kamera platziert sind, dann kommt es zu optischen Verzerrungen des Raums.²⁴⁰

Die Wahl der Einstellungsgrößen wirkt ebenfalls aufs jeweilige Raumempfinden. Anders als Totalen, die „Raum“ zum Protagonisten machen, ermöglichen Großaufnahmen (*close-ups*) geringe Schärfentiefe, so dass ein Element (z.B. ein Gesicht) aus dem Raum isoliert wird und beim unscharfen Hintergrund erscheint. Diese Raumlosigkeit zielt aufs Suggestieren eines inneren psychologischen Raums, der sich auf dem Gesicht des Schauspielers widerspiegelt.

Schließlich ist filmische Raumtiefe anhand von bildkompositorischen Mitteln möglich, wie z.B. durch den bewussten Einsatz von Linien, Farben und Beleuchtung. Im deutschen expressionistischen Film der '20er Jahre verwendeten z.B. mehrere Regisseure das visuelle Motiv der Spirale, um Raumtiefe zu suggerieren.²⁴¹ Türen, Fenster u.a. können den Vordergrund vom Hintergrund trennen und beide Felder für die

Raums ist“. Vgl. Doris Agotai: Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum. Bielefeld 2007. S.56

²³⁸ Agotai unterstreicht den kreativen Umgang der Regisseure der europäischen *Nouvelles Vagues* mit dem Off-Raum: „Die Bewegung der ‚nouvelle vague‘ als filmgeschichtlicher Umbruch, in dem die Syntax des Kinos radikal hinterfragt wurde, hat eine ganze Reihe von Beispielen hervorgebracht, bei denen das Außerbildliche in die Handlung eingeflochten wird. Die Filme von Jean-Luc-Godard oder Michelangelo Antonioni sind an erster Stelle zu nennen. Wo Godard durch Blick- und Bewegungsachsen über den Bildrand hinaus die Präsenz eines weiterführenden Raums andeutet, arbeitet Antonioni mit der Entleerung des Bildfeldes, das im Zuschauer eine latente Erwartung und Spannung aufbaut“ (Ebda., S.55).

²³⁹ Thomas Koebner: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2007. S.610.

²⁴⁰ Vgl. Koundouros' 1922, den ich im dritten Teil dieser Arbeit bearbeite.

²⁴¹ Vgl. Éric Rohmer: „Film, eine Kunst der Raumorganisation“. In: Dünne/Günzel: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. S.523-524.

Handlung nutzbar machen. Dies ist in Theo Angelopoulos' Filmen eine häufige Raumführungsstrategie.

4.3.4. Das „Dispositiv“ in der Filmtheorie: Transparenz und Reflexivität

Die psychoanalytischen *Apparatus*-Theorien des Kinos, die in den '70er Jahren in Frankreich entstanden, interessierten sich besonders für die Räumlichkeit des Kinos. Die Begriffe *Apparatus* und *Dispositiv* thematisieren das Verhältnis zwischen Technik und Zuschauer. *Apparatus* verweist eher auf das Technische, während sich *Dispositiv* (von Foucault übernommen) auf die räumliche Anordnung von Projektionsmaschine, Leinwand und Zuschauer bezieht. Damit Kino Nähe und Unmittelbarkeit simulieren kann, muss seine technische Disposition möglichst unsichtbar bleiben.

Ausgehend von Freuds Traumtheorie und Lacans Spiegelstadium entwickelt Christian Metz in *Le signifiant imaginaire* (1977) eine Topologie der Filmrezeption im Kinosaal. Der Kinogänger, insofern immobil in einem verdunkelten Raum, befindet sich – wie der Träumer – in einer Phase der Regression. Darin besteht (nach Metz) die Identifikation des Zuschauers mit der projizierten Handlung.²⁴²

Jean-Louis Baudry verbindet Panofskys Überlegungen über die Zentralperspektive mit der Philosophie Althusser. Die zentralperspektivische Raumdarstellung entstand im 15. Jahrhundert und begründete das moderne Sehen.²⁴³ Dass die Rezeption im Kinosaal ebenfalls durch ein zentralperspektivisches Dispositiv erfolgt, hat nach Baudry ideologische Implikationen: Dadurch, dass das Dispositiv dem Zuschauer verborgen bleibe, entstehe die Transparenzillusion des Kinos. Dabei lasse sich der Rezipient unbewusst mit der dominanten bürgerlichen Ideologie infiltrieren.²⁴⁴ Baudry folgert,

²⁴² Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster 2000. S.13-110

²⁴³ Zur Etablierung einer tiefenräumlichen Wahrnehmung durch die Konstruktion der Linearperspektive (gegen Mitte des 15. Jahrhunderts) vgl. 1) Rusch/Schanze/Schwering: Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer. Paderborn 2007. S.87. 2) Stephan Günzel: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010. S.60-62.

²⁴⁴ Jean-Louis Baudry vergleicht die antike Theaterbühne mit ihrer Vielzahl von Blickpunkten mit der Renaissance-Malerei, wo ein zentrierter Raum mit einem einzigen Fluchtpunkt konstruiert wird. Vgl. „The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema (1975)“. In: Baudry/Cohen: Film Theory and Criticism. Introductory Readings. New York 2004. S.206-223.

dass Technik nicht neutral ist, sondern eine bestimmte Weltsicht verkörpert und ein bestimmtes Beobachtungssubjekt entstehen lässt.²⁴⁵

Auch in der Enunziationstheorie des späten Metz findet sich das Konzept des unsichtbaren Dispositivs. Der Titel des Buchs *L' énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991) und die Verwendung an mehreren Stellen der Studie von Begriffen wie „Verortung“, „Ansiedlung“, „Nähe“, „Grenzziehung“ u.a. verweisen auf eine topologische Reflexion.²⁴⁶

Der linguistische Begriff *énonciation* bzw. *Enunziation* bezieht sich auf „*the discursive markers or styling traces in a film signaling the presence of an author or narrator*“.²⁴⁷ Hier ist nicht der Autor als Person, sondern die diskursive Quelle gemeint, deren Zeichen auf der Filmtextoberfläche möglichst unsichtbar sein müssen.²⁴⁸ Wie Baudry stellt sich Metz Filmemacher und Zuschauer nicht als reale Menschen vor. Der Enunziationsprozess ist unpersönlich und als solche mit Realkommunikationssituationen nicht zu verwechseln. Sender und Empfänger seien imaginär und nur „*als mentale Krücken für die Filmanalyse unerlässlich*“.²⁴⁹

Robert Stam, Robert Burgoyne und Sandy Flitterman-Lewis erläutern die „*transparency of classical Hollywood film*“ folgendermaßen: Das klassische narrative Kino „*effaces the traces of the work of the film*“, „*combinig the codes of visual perception introduced in the Renaissance with the codes of narration dominant in the nineteenth century*“. Das Verbergen des Dispositivs erfülle dann die folgende Funktion: „*In order to give the spectator the impression that it is he or she who is producing the cinematic fantasm on the screen, something must happen to hide the ‚real‘ dreamer – the implicated author of the film, its putative subject of desire – from*

²⁴⁵ Damit meint Baudry nicht den realen Zuschauer, sondern das transzendente Subjekt der westlichen Metaphysik. Aus feministischer Seite wird kritisch bemerkt, das voyeuristische Subjekt des Kinos sei ein männliches. Laura Mulvey macht in ihrem Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* (1973) den Unterschied zwischen der „*Frau als Bild*“ und dem „*Mann als Träger des Blickes*“. In: Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2003. S.389-408.

²⁴⁶ Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster 1997.

²⁴⁷ Vgl. Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London 1992. S.95.

²⁴⁸ Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster 1997. S.73.

²⁴⁹ Ebda., S.18. Die Unsichtbarkeit des „Ortes des Films“ ist für Roger Odin eine zentrale Voraussetzung für die filmische Fiktionsbildung: „*c' est moi, lecteur, qui construisant l' Énonciateur comme situé dans un ailleurs m' interdit de l' interroger sur la vérité ou la fausseté des propositions qu' il asserte; en revanche, dès que je me pose la question de savoir si l' Énonciateur dit vrais ou faux (...), je sorts de la fictivisation pour entrer dans la documentarisation*“. Vgl. „Christian Metz et la fiction“. In: *Semiotica* 1996 (Vol.112-1/2). Berlin 1996. S.14.

*view. The viewer must be made to forget that an external fiction is being watched, a fiction which has come from another source of desire“.*²⁵⁰

Seit Griffiths Zeiten hat Hollywood-Kino ein ganzes Regelsystem entwickelt, um raumzeitliche Transparenz bzw. -kontinuität zu suggerieren. Die Spuren der Enunziation sind trotzdem nicht völlig auszulöschen. Im Gegenteil sind sie mehr oder weniger präsent und verweisen auf den Ort des Films. Metz erwähnt eine Reihe solcher enunziativen Figuren, z.B. die schriftliche oder mündliche Adressierung des Zuschauers (durch Unter- und Zwischentitel, On- oder Off-Stimme), die reflexive Verdoppelung der Kinoleinwand anhand von sekundären Rechtecken innerhalb des Kaders (z.B. Mehrfachrahmung durch eine zweite Kinoleinwand oder ein Fernsehbildschirm *on-screen*, Türen, Fenster oder sich öffnende Vorhänge) usw.²⁵¹ Als Rahmen-im-Rahmen betrachtet Metz auch die Figur des Spiegels, der als Reflektor nicht nur die Wahrnehmung eines Raumes beeinflusst, sondern auch das Kino-Dispositiv entlarvt, das mit Verdopplungen und Spiegeleffekten (Kamera, Projektor usw.) operiert.²⁵²

Das subjektive Bild, d.h. aus der optischen oder auditiven Perspektive einer Figur, fungiert im Metzchen Verständnis als Effekt einer doppelten Verdoppelung, „*denn die schauende Figur ‚verdoppelt‘ gleichzeitig die Quelle, die durch sie hindurch etwas zeigt, sowie den Zuschauer, der durch sie sieht*“.²⁵³ Dadurch interagieren der Ort des Films mit dem Ort, wo sich der Zuschauer befindet.

Aber auch das, was nicht subjektiv markiert ist bzw. als „objektiv“ erscheint, kann auf die Quelle verweisen. Dazu zählt Metz verschiedene Elemente nicht diegetischer Natur, z.B. optische Effekte, Abblenden, Überblenden, Wischblenden, *jump cuts*, ungewöhnliche Aufnahmewinkel und Kadrierungen, auffällige Kamerabewegungen und Wiederholungen, Leerstellen, Töne und Geräusche.²⁵⁴

²⁵⁰ New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond. London 1992. S.188, S.159. Paech parallelisiert das Kino mit der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts: „*Der klassisch-realistische Text ist auch definiert durch die Abwesenheit einer Schreibweise. Es gibt keinen Gestus, der auf ihn selbst als Geschriebenes, Erzähltes, Gefilmtes aufmerksam macht, im Gegenteil, er tut alles, um von sich als Text, als Rede etc. abzulenken*“.

²⁵¹ Christian Metz: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997. S.62

²⁵² Vgl. Jean Châteaufort / André Gaudreault: „Le corps, le regard et le miroir“. In: Semiotica 1996 (Vol.112-1/2). Berlin 1996. S.94.

²⁵³ Christian Metz: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997. S.114.

²⁵⁴ In *Le Signifiant Imaginaire* (1977) behauptet Metz: „*Der seltene Winkel lässt uns eben durch seine Seltenheit spüren, was wir, wenn er nicht vorhanden ist, einfach ein wenig vergessen: unsere Identifizierung mit der Kamera (mit der ‚Sicht des Autors‘). Die gewöhnlichen Kadrierungen werden schließlich als Nicht-Kadrierungen empfunden: Ich adoptiere den Blick des Filmemachers (ohne dies wäre*

Winkler und Khouloki setzen sich mit den *Apparatus*-Theorien hinsichtlich ihrer raumtheoretischen Relevanz auseinander. Während sich Winkler Baudry anschließt und die *Apparatus*-Theorien für einen vielversprechenden Ansatz hält,²⁵⁵ relativiert Rayd Khouloki in Anlehnung an Bordwells konstruktivistisch-kognitivistischen Ansatz die Thesen der *Apparatus*-Theoretiker. Sein Hauptkritikpunkt ist, dass die bewegenden Bilder des Kinos per definitionem nicht streng zentralperspektivisch sein können. Kamerabewegung und Montage dynamisieren den Bildrahmen und positionieren den Zuschauer ständig neu.²⁵⁶ Zudem stellen Fernsehen, Video und Internet dem Zuschauer neue Möglichkeiten zur Verfügung, mit Bildern umzugehen.

4.3.5. „Raum“ in der Filmgeschichte

In der Filmgeschichte bestehen zwei Grundtendenzen: der Realismus, der auf den Eindruck einer „realistischen“ Raumabbildung abzielt, und der Konstruktivismus, der den konstruktiven Moment filmischer Raumdarstellung in den Vordergrund stellt.²⁵⁷

Die ersten Konstruktivisten der Filmgeschichte waren die Kino-Avantgarden der '20er Jahre. Die sowjetische Montage-Schule (Eisenstein, Pudovkin, Vertov u.a.) und der französische Impressionismus machten die Montage zum Grundmittel der Raumkonstruktion, während der deutsche expressionistische Film mit Elementen der Mise-en-scène (z.B. Licht, Linie usw.) arbeitete.²⁵⁸ Mit der Einführung des Tonfilms und den technischen Beschränkungen der ersten Phase wurde gefürchtet, der Film würde

kein Kino möglich), doch bin ich mir dessen nicht so recht bewusst. Der seltene Winkel lässt mich aufmerken und bringt mir bei (wie die Analyse), was ich bereits wusste. Und dann zwingt er auch meinen Blick vorübergehend sein freies Herumirren auf der Leinwand aufzugeben und diese den vorgegebenen Kräftelinien folgend zu durchlaufen“. Vgl. Christian Metz: Der imaginäre Signifikat. Psychoanalyse und Kino. Münster 2000. S.54. Metz erläutert den Unterschied zwischen Technik und Ästhetik bzw. Enunziation und Stil folgendermaßen: „Der Stil, so sagt man, verweist auf den ‚Autor‘. Gewiss, aber immer und per Definition auf einen bestimmten Autor (oder eine bestimmte Strömung usw.), wohingegen die Enunziationsquelle eine unpersönliche anonyme Instanz ist, die eigentlich für alle Filme ‚gleich‘ bleibt, denn sie sagt immer nur das eine: ‚Dies ist ein Film‘“. Vgl. Christian Metz: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997. S.135.

²⁵⁵ Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer. „Apparatus“ - Semantik - „Ideology“. Heidelberg 1992. S.84-92.

²⁵⁶ Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin 2007. S.32-35.

²⁵⁷ Zu diesem Kapitel vgl. David Bordwell / Kristin Thompson: Film History. An Introduction. New York 2003.

²⁵⁸ Z.B. der abstrakte Film, z.B. Duchamps *Ballet mécanique*, die optischen Stadtsymphonien (z.B. Ruttmanns Berlin-Film), der surrealistische Film *Le chien andaloux* (eine Dali-Buñuel-Zusammenarbeit) u.a.

seinen visuellen Reichtum bzw. die Vielfalt an Raumgestaltungsmöglichkeiten einbüßen und sich in abgefilmtes Theater umwandeln. Pudovkin, Eisenstein und Alexandrow reagierten auf den Tonfilm mit dem *Manifest zum Tonfilm* (1928), ein Plädoyer für Asynchronität von Bild und Ton. Andererseits versuchten Genres wie die amerikanischen Musicals und die europäischen Tonfilmoperetten die neue Technologie in Bewegungsdynamik umzugestalten.

Der Tonfilm revolutionierte die bestehende Filmlandschaft. An der Stelle des anspielungsreichen Erzählens im Stummfilm trat nun die gesprochene Sprache. Der neue akustische Realismus und das Schmeicheln der Gesichter der Schauspieler durch Halbnah- und Nahaufnahmen in durch Schuss-Gegenschuss-Verfahren gefilmten Dialogpassagen ergänzten die Schärfentiefe der Stummfilmzeit. Angela Keppler sieht darum kein additives, sondern ein integrales Verhältnis zwischen Bild und Ton: „*der Klang fügt dem Bild nicht nur etwas hinzu, der Klang verwandelt das Bildgeschehen, das seinerseits das modifiziert, was akustisch vernehmbar ist*“.²⁵⁹

Die Verbesserung der Tonfilmtechnik bot neue Möglichkeiten zur visuellen Raumgestaltung. Orson Welles und sein Kameramann Gregg Toland schufen in *Citizen Kane* (1941) kontrastreiche tiefenscharfe Bilder, die in die Filmgeschichte eingegangen sind.²⁶⁰ Eine Gegenteilendenz zur Raumtiefe stellen 70mm-Breitformate (z.B. Cinemascope und Panavision) dar, die im Hollywood-Film der 1950er Jahre beliebt waren. Dort entfaltet sich die Bildkomposition nicht in die Tiefe, sondern in die Breite mit Betonung der Horizontale. Die zeitgenössische 3D-Technologie bietet neue Möglichkeiten, mit Raumtiefe zu experimentieren.

Der amerikanische Film Noir der 1940er Jahre arbeitete an der Raumästhetik des statischen Bildes, vor allem an Lichtgestaltung. Da die Dreharbeiten im Filmstudio stattfanden, konnten die Regisseure die Lichtführung völlig manipulieren. Durch nächtliche Settings, Hell-Dunkel-Kontraste und die Verwendung von Low-Key-Lichtern wurden chiaroscurale Bilder inszeniert, die in Verbindung mit der Verworfenheit der Handlung eine bedrohliche undurchschaubare Welt suggerierten.

Im Gegensatz zum *Noir*-Genre bevorzugte der italienische Neorealismus der '40er Jahre, im Freien unter natürlichem Tageslicht zu drehen. Der antiillusionistische so-

²⁵⁹ „Die wechselseitige Modifikation von Bildern und Texten in Fernsehen und Film“. In: Deppermann/Linke: Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin 2010. S.447.

²⁶⁰ Vgl. Knut Hickethier: „Filmkunst und Filmklassik: Citizen Kane (1941)“. In Faulstich/Korte: Fischer Filmgeschichte (Bd.2). Frankfurt a. M. 1994. S.293-309.

ziodokumentarische Gestus dieser Schule verzichtete auf Raumzerstückelung durch Schnitte und bevorzugte die schnittlose Sequenz (innere Montage, Plansequenz). Die Kamera ließ sich Zeit, um Räume zu erforschen und die Helden-Antihelden in ihrer realen Umgebung zu zeigen, die nicht à la Hollywood verklärt wurde.

Die Wiederaufnahme der Schärfentiefe und der neorealistische Montagestil prägten den europäischen Film der nächsten Jahrzehnte in entscheidendem Maße. Die *Nouvelles Vagues* der '60er und '70er Jahre, die in Frankreich, Italien, Deutschland, Osteuropa, einschließlich Griechenland entstanden, bevorzugten die Plansequenz (z.B. Jancsó, Angelopoulos u.a.). Der langsamere Erzählrhythmus entsprach durchaus dem Anspruch des europäischen Films, komplexe soziale Räume zu gestalten, in denen Konflikte und Krisenerfahrungen erlebt werden.

Bazin verteidigt in seinen Schriften diese Art Raumrealismus. Der französische Filmtheoretiker vertrat die Ansicht, die innere Montage entspreche der natürlichen Sehweise des Auges viel mehr als die manipulierende Schnittmontage, die die Realität zerstückelt, und schaffe raumzeitliche Kontinuität. Wenn die Rezeption nicht ständig durch Schnitte „gestört“ werde, werde auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Bildkomposition gelenkt, die dann komplexer und vieldeutiger sein kann. Der Blick des Zuschauers hat genug Zeit, um frei im Raum zu schweifen und die Schnitte selbst durchzuführen. Deswegen bevorzugte Bazin Regisseure, die mit Tiefenschärfe arbeiteten, wie Renoir und Welles.²⁶¹

4.4. Das Fernsehen

Das Fernsehmedium verbindet die visuellen und auditiven Elemente der Filmdramaturgie bzw. operiert ebenfalls mit der Interdependenz von Bild, Sprache (schriftlich bzw. mündlich), Musik und On- oder Off-Geräuschen. Wie im Film, profitiert „Geschichte“ auch im Fernsehen von der Lebendigkeit und Suggestivität der Bilder sowie von der Darstellung der historischen Vergangenheit als Spielhandlung durch dramatische Dialoge, Spezialeffekte usw. Dennoch hat das Fernsehen seit seinen Anfängen allmählich seine eigenen fiktionalen und dokumentarischen Geschichtsformate entwi-

²⁶¹ André Bazin: „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache (1958)“. In: Albersmeier: Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 2003. S.256-274.

ckelt, nämlich den Mehrteiler, die Geschichtsdokumentation bzw. das semidokumentarische Doku-Drama. Diese Formate verwenden in jeweils verschiedenen Proportionen nachinszenierte Szenen, authentisches Archivmaterial (fotografisch oder audiovisuell, oft in Schwarzweiß) oder virtuelle Bilder, die z.B. auf historische Fotografien zurückgehen.

Aufgrund der Nähe zum Radio ist Fernsehen jedoch verstärkt ein Tonmedium: die Menschen rezipieren die Fernsehprogramme nicht unbedingt vor dem Bildschirm sitzend, sondern oft nur als Geräuschkulisse im Alltag.²⁶² Die Besonderheiten des Fernsehdispositivs sollten den Forscher auf mögliche Unterschiede zwischen filmischer und televisueller Geschichtsvermittlung aufmerksam machen.

Nach Sorlin ist Fernsehen „*ein packender und fesselnder Geschichtslehrer*“: „*Das Fernsehen versorgt seine Zuschauer nicht nur mit guten, spannenden Bildern, es ist auch sehr kategorisch, hält Wahrheit und Lügen eifertig auseinander und stellt den Begriff der Wahrheit nicht in Frage*“.²⁶³ Dies ist für kritische historische Sinnstiftung weniger günstig: „*Das Fernsehen hat keine Zeit für kritische Beurteilungen, es ist immer schnell dabei, klare und eindeutige Erklärungen abzugeben*“.²⁶⁴

Sorlin vergleicht historische Fiktionen in Film und Fernsehen. Der klassische historische Film erzähle die Vergangenheit als kontinuierliche Handlungsfolge mit klarer Differenzierung von Ausgangssituation, Krise und Lösung.²⁶⁵ Das Prinzip des Seriellen im Fernsehen verlange nach einer anderen Erzählweise, so „*dass die Zuschauer auch dann folgen können, wenn sie während der Übertragung umschalten oder einige Folgen verpassen*“.²⁶⁶ In Sorlins Sicht führen Serialität bzw. Fragmentarizität televisuellen Erzählens zur Dekonstruktion von „*grands récits*“, so dass nicht „*die Ge-*

²⁶² „*Television in contemporary culture is so deeply embedded in the routines of everyday life that the viewer's involvement with it can vary enormously*“. Vgl. Jonathan Bignell: An introduction to television studies. London 2008. S.293.

²⁶³ Pierre Sorlin: „Fernsehen: Ein anderes Verstehen von Geschichte“. In: Geschichtsdiskurs (Bd.5). Globale Konflikte, Erinnerungsarbeit und Neuorientierungen seit 1945. Frankfurt a.M. 1999. S.315.

²⁶⁴ Ebda., S.316. Als Gründe für den Mangel an kritischen Geschichtsrepräsentationen im Fernsehen erwähnt Crivellari die Vermarktung von „Geschichte“ als „*Fernsehereignis*“ bzw. „*nationales Kollektiverlebnis*“. Diese Art Dramatisierung bzw. Ritualisierung im Rahmen eines Geschichtsfernsehens zielt nicht auf selbstkritische Auseinandersetzung, sondern auf Affirmation und Konsens ab. Vgl. Fabio Crivellari: „Das Unbehagen der Geschichtswissenschaft vor der Popularisierung“. In: Fischer/Wirtz: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz 2008. S.161-185.

²⁶⁵ Pierre Sorlin: „Fernsehen: Ein anderes Verstehen von Geschichte“. In: Geschichtsdiskurs (Bd.5). Globale Konflikte, Erinnerungsarbeit und Neuorientierungen seit 1945. Frankfurt a.M. 1999. S.319-320.

²⁶⁶ Ebda., S.323.

schichte“, sondern „Geschichten“ erzählt werden. Daher bezeichnet Sorlin das Fernsehen als das postmoderne Medium schlechthin.²⁶⁷

Wie Hickethier bemerkt, werde die „*Variation des Bekannten*“ bei Serien, die aus vielen Episoden bestehen, als Wechsel erlebt.²⁶⁸ Somit entwickeln Zuschauer ein Vertrautheitsgefühl mit den Figuren und ihren erlittenen Schicksalen. Diesbezüglich unterstreicht Sorlin den besonderen Stellenwert der Nahaufnahme im Fernsehen, worin die Räumlichkeit des Fernsehens in wesentlichem Maße besteht. Da das Fernsehbild nicht so tiefenscharf wie das Kinobild ist, kann der Fernsehregisseur mit dem Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis viel weniger anfangen. Sorlin konstatiert, der kleine Fernsehbildschirm erlaube deswegen kein kinematographisches Erzählen „*von Bewegungen*“: „*Er ist ungeeignet für schnelle, raumgreifende Handlungen wie Gefechte oder Verfolgungsjagden zu Pferde, die er häufig verschwommen wiedergibt, er bietet weder ausreichenden Bildumfang noch Klagfülle*“.²⁶⁹

Während also die Nahaufnahme im Film auf ein handlungsrelevantes Element hinweist, schaffen Nahaufnahmen im Fernsehen Intimität, Nähe und Vertrautheit mit Handlung und Helden: „*Dialoge im Film werden oft von Bildern begleitet, die nahe am Objekt aufgenommen wurden und daher überlebensgroß sind. Die gebräuchlichste Einstellung im Film jedoch ist die ‚von den Knien an aufwärts‘. Nahaufnahmen wirken befremdlich. (...) Im Fernsehen dagegen ist die Nahaufnahme das Standard-Format. Die normale Bildeinstellung zeigt einen Körperteil, meistens ein Gesicht, aufgenommen von einer Kamera, die so nahe wie möglich am Kopf postiert wurde, was zu einer radikalen Veränderung in der Darstellung von Lebewesen führt. Dieser Kunstgriff ergibt sich aus dem sozialen Gebrauch des Fernsehens, denn die Mattscheibe ist ein Haushaltsgegenstand, der, genau wie das Radio, von Menschen genutzt wird, die nicht ruhig davor sitzen blieben; es wird als sprachliches Medium empfunden, sogar bei den Sendungen, die eindeutig fiktionalen Charakter haben*“.²⁷⁰

Francesco Casetti und Roger Odin halten den Übergang vom öffentlich-rechtlichen Fernsehen (Paläo-Fernsehen) zum dualen System, wo die privaten Sender als Konkurrenten zum staatlichen Fernsehen fungieren, für eine folgenreiche Entwicklung: „*Das*

²⁶⁷ Ebda., S.326.

²⁶⁸ Knut Hickethier: „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“. In: Giesenfeld: Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim 1994. S.57.

²⁶⁹ Sorlin Pierre: „Fernsehen: Ein anderes Verstehen von Geschichte“. In: Geschichtsdiskurs (Bd.5). Globale Konflikte, Erinnerungsarbeit und Neuorientierungen seit 1945. Frankfurt a.M. 1999. S.322.

²⁷⁰ Ebda., S.321.

*Neo-Fernsehen ist keine Institution mehr, die sich als Verlängerung der Schule oder der Familie versteht, sondern als ein in den täglichen Raum integrierter Raum, als ‚Lebensort‘, wenigstens, wenn man darunter einen Ort versteht, an dem es auf beiden Seiten des Bildschirms Menschen gibt, die hier Stunde um Stunde ihres Lebens verbringen“.*²⁷¹

Die oben skizzierten Unterschiede zwischen Film und Fernsehen müssen dennoch angesichts der aktuellen Pluralisierung der Rezeptionsformen relativierend in Erwägung gezogen werden. Fernsehen ist heutzutage in mannigfaltiger Art und Weise rezipierbar, z.B. in verschiedenen Bildschirmgrößen (Home Cinema, Laptop, Mobiltelefon). Einzelne Sendungen können als Konserve angeboten werden (z.B. in DVD-Form, auf Youtube usw.). Überdies werden Geschichtsserien inzwischen fast wie die Kinofilme produziert, d.h. während der Dreharbeiten und der Postproduktion wird digitale Technologie verwendet. Im Vergleich zum frühen Fernsehen enthalten Fernsehfilme genügend Außenaufnahmen.

Eine zentrale Leistung des Fernsehmediums im dualen Zeitalter in Bezug auf Geschichtsvermittlung ist nach Saskia Handro die „Eventisierung“ von „Geschichte“. Die Ausstrahlung einer Geschichtssendung wird dabei als „Event“ inszeniert, das durch die geeigneten Vermarktungsstrategien um so viele Zuschauer wie möglich werben soll: *„So wird das Geschichtsevent mal als Tabu-Bruch, mal als Vorstellung noch nie gesehener Bilder oder noch nicht erzählter Geschichte beworben. (...) Die Teilhabe an dem Geschichtsevent verspricht Teilhabe am geschichtskulturellen Diskurs. Der Zuschauer, der diesen miterlebt hat, ist in der Zuschauergemeinschaft kommunikativ anschlussfähig und weist sich als Angehöriger einer fernsehzentrierten Erinnerungsgemeinschaft aus“.*²⁷²

Auf diese Weise hat Geschichtserzählen im Fernsehen eine polyphone-rhizomatische Struktur. Ein bestimmter historischer Stoff wird in mehreren Formaten

²⁷¹ „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“. In: Adelman/Hesse/Keilbach: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz 2001. S.319.

²⁷² „Mutationen. Geschichte im kommerziellen Fernsehen“. In: Oswalt/Pandel: Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart. Schwalbach 2009. S.80. Wirtz behauptet, von einer Popularisierung von „Geschichte“, die die vorherige „Aufklärung im Sinne des Schul- oder Erklärfernsehens“ ersetzt habe, könne erst seit den 1980er die Rede sein. Dabei gehe es um „Geschichtsindustrie“ auf einem „globalen Medienmarkt“: „Es geht nicht um Geschichte, um die Annäherung an historische Wahrheit, es geht um Quote, um weltweites business“. Vgl. Rainer Wirtz: „Alles authentisch: So war’s. Geschichte im Fernsehen oder TV-History“. In: Fischer/Wirtz: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz 2008. S.9, S.26.

bearbeitet, die einander ergänzen oder aufeinander reagieren.²⁷³ Trotz aller Mischung von Fakt und Fiktion im Rahmen von medialen Konstruktionsprozessen wird die authentische Rekonstruktion von „historischer Realität“ beteuert. Durch Begleitmaterial und Zuschauergemeinschaften auf der Homepage des Senders oder eventuell durch eine DVD-Ausgabe werde „Geschichte“ „als Erlebnis verkauft“. Nicht zuletzt macht diese „Eventisierung“ Fernsehstars zu Geschichtshelden, was dem Zuschauer verschiedenartige Identifikationsoptionen bietet.²⁷⁴

²⁷³ Nach Handro ist „Geschichte“ im Fernsehen „in ganz unterschiedlichen Genres verpackt“. Handro erwähnt als Beispiel die ZDF-Produktion *Die Gustloff* (ZDF/2008), die als Katastrophenfilm wie *Titanic* bzw. als Reaktion aufs ARD-Flüchtlingsdrama *Die Flucht* vermarktet wurde. Vgl. Saskia Handro: „Mutationen. Geschichte im kommerziellen Fernsehen“. In: Oswalt/Pandel: *Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart*. Schwalbach 2009. S.81.

²⁷⁴ Ebda., S.82-83. Fernsehen profiliere sich „als systemeigene Schnittstelle zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, indem es entlang des Filmstoffes ganz unterschiedliche Lebensgeschichten vereint – von der Filmfigur, den Zeitzeugen über die Stars bis hin zu den Zuschauern“ (Ebda., S.83).

TEIL II: „Heimat“ als a priori verlorener Raum. Aspekte des Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ in audiovisuellen Fiktionen der BRD

Der Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ ist als Verweis auf 1945 (Niederlage beim II. Weltkrieg) fürs deutsche Selbstverständnis der Nachkriegszeit konstitutiv. Zumal der historische Topos „Deutscher Osten“ - wie ich im Verlauf dieses Teils erläutern werde - seit 1960 allmählich politisch unkorrekt bzw. eher nur im Kontext der Erinnerungskultur der Vertriebenenverbände gepflegt wurde, mussten alternative Muster gefunden werden, um die kollektive Heimat- bzw. Nationalverlust Erfahrung zu narratisieren.

Besonders ergiebig erwies sich dabei das Heimatdenken, worauf sämtliche deutschen Produktionen zur Thematik der „Flucht und Vertreibung“ zurückgreifen, ob affirmativ oder kritisch-reflexiv. Das Konzept „Heimat“ war aufgrund des politischen Missbrauchs durch die Nationalsozialisten auch belastet, aber dank seiner langen Präsenz in der deutschen Ideengeschichte seit 1800 und seiner semantischen Abstraktheit zwischen dem Kleinräumigen und dem Nationalen konnte bzw. durfte es als diskursiver Rahmen für den Verlust des Ostens noch dienlich sein. Nach der bedingten Rehabilitation des Konzeptes ab ca. 1970, als es in den Diskurs der Linken, die Literatur und den akademischen Diskurs Eingang fand, bilden „Heimat“ und „Anti-Heimat“ ein Spannungsfeld, das das deutsche Filmkorpus dieser Arbeit durchzieht.

In diesem Teil befasse ich mich also mit der diskursiven Verknüpfung des Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ mit dem deutschen Heimatdiskurs in ausgewählten repräsentativen Film- und Fernsehbeispielen. Am Beispiel von Liebeneiners *Waldwinter* ist zu veranschaulichen, wie der deutsche Heimatfilm der '50er Jahre durch die Repräsentation von Vertriebenenschicksalen und unter Verzicht auf die Inszenierung des Vertreibungsereignisses einen nachkriegszeitlichen Gründungsmythos und damit eine BRD-Identität inszeniert. Anschließend wird am Beispiel von Schlöndorffs Grass-Verfilmung *Die Blechtrommel* gezeigt, wie der Neue Deutsche Film „verlorene Heimat“ mit problematischen Aspekten deutscher Zeitgeschichte verbindet. In den zeitlich späteren Fiktionalisierungen von „Flucht und Vertreibung“ im deutschen Fernsehen lässt sich der Erinnerungstopos zunächst historisieren (vgl. *Jokennen*-Verfilmung). Weil der Nexus „verlorene Heimat“ - „Flucht und Vertreibung“

als gewähltes Trauma womöglich ideologisch instrumentalisierbar wäre, wird in Egon Günthers Lenz-Verfilmung *Heimatmuseum* die kritische Frage nach dem angemessenen Erinnern gestellt. Nach der Wiedervereinigung wird der Erinnerungstopos unter dem Aspekt deutschen Opferseins zur Basis der Konstruktion einer gesamtdeutschen Identität (vgl. *Die Flucht* / 2007).

Vor der Erläuterung der jeweiligen erinnerungskulturellen Landschaft und der Interpretation der einzelnen Filmbeispiele halte ich für notwendig, einige Facetten des Konzeptes „Heimat“ aufzuzeigen.

1. „Heimat“ bis 1945: Facetten eines „deutschen“ Konzeptes

1.1. Begriffsklärung

Zu Beginn ist eine terminologische Klärung des polysemantischen deutschen Begriffs „Heimat“ in Gegenüberstellung mit anderen Sprachen notwendig, z.B. „homeland“ bzw. „country“ (engl.), „patrie“ (frz.), „patria“ (it.), „patris“ bzw. neugriechisch „patrida“ u.a.

Den griechisch-lateinischen Begriffen „patrie“, „patria“ und „patrida“ entsprechen im Deutschen zwei Begriffe, „Heimat“ und „Vaterland“. Im ersteren ist „Heim“ enthalten. So bezeichnet „Heimat“ grundsätzlich das Zuhause. Im Deutschen Wörterbuch Wahrig-Digitalausgabe wird „Heimat“ als *„der Ort, an dem man zu Hause ist“*, d.h. als Geburts- oder Wohnort definiert. „Heimat“ bezieht sich also auf einen kleinen Raum, aus dem jemand stammt oder wo man aufgewachsen ist. Diesen Zusammenhang bringt auch der englische Begriff „homeland“ zum Ausdruck, während „country“ sowohl das Land als auch das Ländliche bedeutet.²⁷⁵ Auch verweist die deutsche „Heimat“ im Prinzip auf ländliche Räume, wie im Folgenden gezeigt wird.

Darüber hinaus ist „Heimat“ als ein Raumkonzept zu verstehen, das das Abstraktum „Nation“ verortet.²⁷⁶ „Patrie“, „patria“ und „patrida“ erfüllen eine ähnliche Funk-

²⁷⁵ „Country“: 1. „A nation with its own government, occupying a particular territory“ und 2. „(often the country) districts and small settlements outside large urban areas or the capital“. Vgl. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/country> (letzter Zugriff am 13-5-2016).

²⁷⁶ Moltke bemerkt, dass die Idee der „Heimat“ seit ihren historischen Anfängen *„involves a particular conceptualization of local space, which can then be related in various ways to a larger whole. Contemporaneous with the founding of the German nation as a unified territory in 1871, the idea of*

tion. Während „Heimat“ ein territorial zwischen Region und Nation oszillierendes Konzept bildet, wird „Vaterland“ mit „Nation“ identifiziert, weswegen z.B. in der deutschen Nationalhymne vom deutschen „Vaterland“ die Rede ist.²⁷⁷ Der Germanist Peter Blickle versteht die Verwandtschaft zwischen „Heimat“ und „Vaterland“ wie folgt: *„there is usually a fatherland and a Heimat, even if they both occupy the same geographical space“*.²⁷⁸

Der griechische Terminus „*patrida*“ (feminin) hypostasiert hauptsächlich das Nationale. Mit dem Attribut „*idiaiteros*“ (besonderer) kommt die regionale Komponente deutlicher zum Ausdruck.²⁷⁹ So übersetzt man den Begriff „*idiaiterē patrida*“ am besten mit „Heimatstadt“ bzw. „Heimatsdorf“ ins Deutsche. Außerdem übersetzt man den deutschen Ausdruck „meine Heimat“ mit „*o topos mou*“ (mein Ort) ins Griechische.

Es lässt sich folgern, dass ein einzelner, alle Bedeutungsnuancen der deutschen „Heimat“ umfassender Begriff in anderen europäischen Sprachen schwer zu finden ist. Trotzdem wohnt sowohl im Begriffspaar „Heimat-Vaterland“ als auch in „*patrida*“, „*patria*“ usw. eine doppelte *gender*-Kodierung inne, also ein besonderes Zusammenspiel von männlich-weiblich. Während „Heimat“ als feminines Substantiv aufs Mütterliche verweist, wird in „Vaterland“ eher das väterliche bzw. männliche Prinzip betont.²⁸⁰ Auf der anderen Seite sind „*patrie*“, „*patria*“ und „*patrida*“ zwar weiblichen Genus, enthalten aber das Wort „Vater“ in sich. So ist es nicht verwunderlich, dass die „Nation“ in den meisten europäischen Nationalismen als Frau, also anhand von

Heimat emerges as an effort to negotiate the abstract concept of the nation in terms of spatial presence“. Vgl. Johannes von Moltke: *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley 2005. S.10.

²⁷⁷ Nach Korfkamp lässt sich die lateinische „*patria*“ mit „Heimat“ und/oder „Vaterland“ ins Deutsche übersetzen: *„Eine solche semantische Extension des territorialen Bedeutungsumfangs ist auch für den Heimatbegriff festzustellen. Mit einer Differenzierung: das Wort Heimat hat im Unterschied zu ‚patria‘ seine enge räumliche Komponente nie ganz verloren. Es hat nie nur eine Bedeutung zu einer Zeit gegeben, die älteren Bedeutungen blieben neben den neu hinzugekommenen Qualitäten weiter bestehen“*. Vgl. Jens Korfkamp: *Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion*. Berlin 2006. S.25.

²⁷⁸ *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. New York 2004. S.3

²⁷⁹ „*Πατρίδα*“: *„die Stadt oder das Dorf, wo jemand geboren oder wohnhaft ist“*, *„der Ort, wo Menschen mit Bewusstsein gleichen Ursprungs und gleicher Geschichte geboren bzw. wohnhaft sind“*. Vgl. Emmanouil Kriaras: *Lexiko tēs synchronēs Ellēnikēs Dēmōtikēs Glōssas* (Wörterbuch der modernen griechischen Dēmōtikē-Sprache). Athen 1995. S.1076 (eigene Übersetzung aus dem Neugriechischen ins Deutsche).

²⁸⁰ Zum Gender-Aspekt vgl. Peter Blickle: *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. New York 2004. S.83-107.

weiblichen Figuren wie *Germania*, *Italia*, *Hellas* u.a. visualisiert wird.²⁸¹ Durch dieses „Gendern“ wird die „Nation“ vor den Augen des männlichen Betrachters als verteidigungswerter Bezugspunkt repräsentiert.

Im speziellen deutschen Fall spielt „Gender“ eine besondere Rolle bei der Gleichsetzung der „Heimat“ mit dem Kleinräumigen als „schuldfreiem“ Ort vs. dem abstrakten nationalistischen „Vaterland“. Im deutschen populären Film und Fernsehen der Nachkriegszeit treten also mit dem ländlichen Milieu der „Heimat“ verbundene feminine Figuren an die Stelle der „schuldigen“ Vaterfiguren auf und fungieren als Identifikationsfolien.

1.2. Zur Begriffsgeschichte

Ein begriffshistorischer Rückblick soll die Mehrdeutigkeit des Heimatkonzeptes als Folge seiner Transformationen seit dem Mittelalter bis zu seiner tendenziellen Annäherung an Nationalismus veranschaulichen.²⁸²

Blickle bezeichnet das Konzept „Heimat“ als *„crucial aspect in German self-perceptions“*: „Heimat“ *„represents the fusional anti-Enlightenment thinking in German Romanticism; it is the idealization of the pre-modern within the modern; it unites geographic and imaginary conceptions of space; it is a provincializing, but disalienating, part of German bourgeois culture; it reflects modern German culture’s spatialized interiority; it combines territorial claims with a fundamental ethical*

²⁸¹ Diesbezüglich ist die Arbeit Skokans aufschlussreich, die sich auf die Malerei des 19. Jahrhunderts bezieht. Vgl. Isabel Skokan: *Germania und Italia. Nationale Mythen und Heldengestalten in Gemälden des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2009.

²⁸² Hier lehne ich mich vorwiegend an Korfkamp’s sozialhistorischen Ansatz an, der „Heimat“ weder spekulativ-subjektivistisch noch als naturgegebene, vopolitische anthropologische Konstante behandelt. Korfkamp unternimmt die Historisierung des Konzeptes, um dessen Konstruktivität unter Beweis zu stellen, und fordert dessen „Entterritorialisierung“ bzw. „Entsubstantialisierung“. Vgl. Jens Korfkamp: *Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion*. Berlin 2006. S.10-17. Auf diese Weise distanziert sich Korfkamp von Ina-Maria Greverus, die den „territorial imperative“ als eine „*conditio humana*“ verallgemeinert: *„the territorial imperative as a basic human orientation towards a territory offering the gratification of needs for safety, activity, and identity is both intentional and based on primary requirements for existence. (...) The human ability to create such a territory for need gratification is called culture“*. Vgl. „The ‚Heimat‘ Problem“. In: Seliger: *Der Begriff „Heimat“ in der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1987. S.18.

*reassurance of innocence; and, to achieve this combination, it uses a patriarchal, gendered way of seeing the world“.*²⁸³

Korfkamp lokalisiert die Anfänge des Konzeptes im Mittelalter, und zwar im Feudalismus, als die altrömische „patria“ an politischer Bedeutung einbüßte. In der damaligen vorindustriellen, weniger mobilen Agrargesellschaft beschränkte sich „Heimat“ auf den materiellen Besitz einer Familie.²⁸⁴ Zusätzlich bezog sich „patria“ im metaphorischen Sinne aufs Himmelreich Gottes als letzte und wahre Heimat im Jenseits. In der eschatologisch-transzendenten Dimension des mittelalterlichen Heimatbegriffs sieht Korfkamp die Wurzel des Heimatbegriffs der deutschen Romantik.²⁸⁵

Ab Ende des 18. Jahrhunderts verlor „Heimat“ ihre rechtlich-materielle Grundlage und wurde auf eine ideelle Sphäre überhöht. In Zeiten der Modernisierung und Deteritorialisierung des Lebens empfindet das moderne aufgeklärte (männliche) Individuum eine Sehnsucht nach vormodernen kollektiven Lebensformen, denen es sich dennoch immer entfremdeter fühlt.²⁸⁶

Die „Heimat“-Konjunktur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Reichsgründung fungierte nach Korfkamp auch als Religionsersatz: *„Der Übergang von der traditionellen zur modernen Gesellschaft ließ Heimat aber nicht zu einem a-religiösen Begriff werden. In dem entstandenen Vakuum wandelte sich der Glaube an die Heimat, und die Vorstellungen des himmlischen Jerusalem fanden sich gerade in der Zeit der Romantik in einer Art Weltfrömmigkeit wieder, die sich besonders im Naturbild der Romantik ausdrückte“.*²⁸⁷

„Heimat“ wird also als ersehnter Ort auf dem Lande imaginiert, wo sich der „heimatlose“ Städter zurückziehen und seinen Kontakt mit der Natur wiederherzustellen wünscht. In diesem Sinne müssen die Neuentdeckung des Mittelalters, die Mythisierung der historischen Vergangenheit, die pantheistische Naturmystik und der kon-

²⁸³ Peter Blickle: *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. New York 2004. S.1-2.

²⁸⁴ Jens Korfkamp: Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Berlin 2006. S.28-30.

²⁸⁵ Ebda., S.31-33.

²⁸⁶ Ludewig korreliert die kompensatorische Funktion des Heimatbegriffs mit den sozialhistorischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts (z.B. Vormärz, 1848-Revolution usw.): *„The loss of Heimat and the old order is reflected in its use as a literary motif, with Heimat gaining importance in the works of Hölderlin, Eichendorff, and Keller“*, wo *„home and homeland were described in terms of a lyrical locus amoenus, an idyllic place in which the individual can find fulfillment“*. Vgl. Alexandra Ludewig: Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film. Bielefeld 2011. S.21.

²⁸⁷ Jens Korfkamp: Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Berlin 2006. S.37.

templative Raumblick der deutschen Romantiker nicht als eine Regression ins Vormoderne, sondern als ein durchaus modernes Phänomen verstanden werden.²⁸⁸

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fungierte „Heimat“ im deutschen Kulturraum zunehmend als eine den deutschen Nationalismus fördernde Heimatideologie. In den zahlreichen Heimat- und Bauernromanen der Zeit, die dem späteren Heimatfilm als mediale Vorformen dienten, wird „Heimat“ als Natur- und Dorfidylle im Sinne des alten literarischen Topos des *locus amoenus*²⁸⁹ geschildert.²⁹⁰ Diese literarische Bukolik war keinesfalls unschuldig oder unpolitisch, sondern bildete nach Korfkamp die Basis für die Entwicklung des abstrakt-ideologischen Heimatbegriffs, der zur allmählichen Annäherung und Gleichsetzung von „Heimat“ und „Vaterland“ führte.²⁹¹ Dieser Prozess begann vor der Gründung des Deutschen Kaiserreichs (1871) und vollendete sich in der Wilheminischen Ära.

Träger der Heimatkulturbewegung im neugegründeten Kaiserreich waren die konservativeren Teile des Bildungsbürgertums, *„das die eigene Vergangenheit vorrangig als Erfolgsgeschichte verstand und das Reich als endlich erreichten Zielpunkt einer Jahrtausende währenden Geschichte metaphysisch überhöhte“*.²⁹² Die Initiativen der Bewegung hatten zunächst lokalen Charakter. Um die als verlustbedroht empfundene Heimatkultur zu bewahren, gründete man im gesamten Reich Heimatvereine und -

²⁸⁸ In derselben Zeit beginnen auch die europäischen Ethnogenesen. In diesem Sinne erachtet Hobsbawm die Nationen als moderne Konstruktionen, Kinder der Industrialisierung, der Französischen Revolution und des Bürgerlichen Liberalismus, obwohl sie sich auf ihren Ursprung in einer fernen Vergangenheit berufen. Vgl. Eric Hobsbawm: „Mass-Producing traditions: Europe, 1970-1914“. In: Hobsbawm/Ranger: *The invention of tradition*. Cambridge 1983. S.263-308.

²⁸⁹ Zur Geschichte des *locus amoenus* in der Literatur seit der Antike vgl. Kurt-H. Weber: *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 2010 (Kap. „Die Lust an der Natur“, S.15-45).

²⁹⁰ In Bezug auf die Heimatliteratur des 19. Jahrhunderts bemerkt Schumann Folgendes: *„Eine Reihe von Gemeinsamkeiten zeichnet die entsprechenden Texte aus. Es handelt sich hierbei primär um drei Bezugspunkte: zunächst einmal eine nähere topographische oder landschaftliche Charakterisierung des jeweiligen Gebietes, ferner der Versuch, eine gemeinschaftliche Ebene des Zusammenlebens und der Überlieferung von Sitten und Gebräuchen für die Bewohner einer Region herzustellen und schließlich – daraus abgeleitet – die Einforderung von Verhaltensweisen wie Liebe und Treue zur Heimat. In einem weiteren Schritt dienen diese Voreinstellungen zur Abgrenzung gegen andere Regionen oder den als nivellierend verstandenen Zugriff einer Zentralmacht auf ein partikulares Territorium. Die Unterscheidung läuft stereotyp über die Opposition von Fremdem und Eigenem“*. Vgl. Andreas Schumann: *Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914*. Köln 2002. S.81.

²⁹¹ Jens Korfkamp: *Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion*. Berlin 2006. S.42. Celia Applegate zeigt am Beispiel eines einzelnen Ortes, wie die Verknüpfung von regionaler Heimat und deutschem Vaterland erfolgte. Vgl. *Zwischen Heimat und Nation. Die pfälzische Identität im 19. und 20. Jahrhundert*. Kaiserslautern 2007.

²⁹² Jens Korfkamp: *Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion*. Berlin 2006. S.45.

museen, befasste sich mit Naturkunde, regionaler Geschichte und Archäologie, Dialektforschung, Volksmusik und engagierte sich für die Pflege und Erhaltung von historisch wichtigen Baudenkmälern.²⁹³

Die Gründung des Deutschen Bundes Heimatschutz (DBH) im Jahr 1904 signalisiert die Durchsetzung eines überregionalen Heimatkonzeptes zur Stärkung des deutschen Nationalbewusstseins.²⁹⁴ Die Ideologisierung der Bodenverwurzelung und des Bauerntums im Gegensatz zum „*nomadischen Zivilisationsmenschen*“ wurde zur Basis eines exklusionistischen Heimatdenkens, das sich durch eine klare Abgrenzung von Eigenem und Fremdem kennzeichnete. Franzosen, Juden, Liberale, Kommunisten u.a. wurden dem Städtischen zugeordnet und als Feindbilder dämonisiert.²⁹⁵

Ebenfalls stellt die Heimatfilmforscherin Alexandra Ludewig ab 1850 eine „*politization of the notion of Heimat*“ bzw. „*equation with ,Vaterland*“ fest: „*In this context, the association of Heimat with positive values such as Heimatliebe (love for one's native country/land), Heimattreue (loyalty to one's native country), Heimaterde (home turf), and Erdverbundenheit (connection with the soil) began to be used in contrast to negative concepts such as Heimatlossein (to be homeless) or Fremdsein (to be foreign)*“. So formierte sich nach Ludewig ein Heimatdiskurs, der durch folgende Grundoppositionen charakterisiert war: „*country against city, province against metropolis, tradition against modernity, nature against artificiality, organic culture against civilization*“, und folglich „*fixed, familiar, rooted identity against cosmopolitanism, hybridity, alien otherness, or the faceless mass*“.²⁹⁶

Bis 1918 vollendete sich nach Korfkamp der Prozess der Gleichsetzung von „Heimat“ mit dem deutschnationalen „Vaterland“.²⁹⁷ So wird „Heimat“ „deutsch“. Dieser Heimatbegriff war bis in die Weimarer Zeit vorherrschend, bis die Ideologen des Nationalsozialismus den Bodenmythos um das biologistische Blutprinzip erweitern und

²⁹³ Ebda., S.46. William Rollins sieht in der *Heimatschutz*-Bewegung nicht einen reaktionären Chauvinismus, sondern einen „*ecologically sensitive regionalism*“ bzw. „*a bourgeois-progressive alternative to the Wilhelminian order*“. Vgl. „Heimat, Modernity, and Nation In the Early Heimatschutz Movement“. In: Hermand/ Steakly: *Heimat, Nation, Fatherland. The German Sense of Belonging*. New York 1996. S.88-89.

²⁹⁴ Der Bund existiert heute noch und wurde 1998 in „Bund Heimat und Umwelt in Deutschland“ (BHU) umbenannt. Webseite: <http://www.bhu.de/bhu/content/de/index.html> (letzter Zugriff: 16-6-2016).

²⁹⁵ Jens Korfkamp: *Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion*. Berlin 2006. S.47.

²⁹⁶ *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*. Berlin 2006. S.22.

²⁹⁷ Jens Korfkamp: *Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion*. Berlin 2006. S.52.

ihre Blut-und-Boden-Mystik prägten.²⁹⁸ „Heimat“ repräsentierte exemplarisch die deutsche Volksgemeinschaft, die nach dem puristischen Weltbild der Nazis als Stammes- und Blutgemeinschaft wahrgenommen wurde und sich gegen Kontamination durch minderwertige Andere wehren musste: *„The concept of Hitler as the Messiah and the people of Germany as the chosen ones being led to their promised land was not just a Glaubensbekenntnis (confession of faith) but also a cry for action and justification for aggression“*.²⁹⁹

Den expansionistischen Charakter des nationalsozialistischen Heimatbegriffs bestätigt auch Korfkamp: *„Die Nationalsozialisten lehnten das zentrifugale Moment des Heimatbegriffs entschieden ab“*, schreibt er.³⁰⁰ Seit Kriegsbeginn identifiziert sich „Heimat“ mit der Front, die sich auf Riesengebiete sogar außerhalb Europas erstreckt. Dort müssen die Feinde der deutschen Volksgemeinschaft besiegt werden. So entsteht eine Opferbereitschaftsrhetorik für den „totalen Krieg“.³⁰¹ Filme wie *Kolberg* inszenieren auf exemplarische Weise die Gleichsetzung von „Heimat“ und „Front“.

Auf der anderen Seite werden Gebietsannexionen durch die Kriegspropaganda als „Heimkehr“-Ereignisse inszeniert und der Eroberungskrieg als Verteidigungskrieg zum Schutz der „Heimat“ uminterpretiert: *„Im Denken der Menschen löste diese Heim-ins-Reich-Ideologie ein Verbundenheitsgefühl aus, das alle Fragwürdigkeiten, die etwa eine politische Annexion mit sich bringen könnte, obsolet werden ließ, wenn sich etwas so Fragloses oder stärker formuliert ‚Natürliches‘ wie Heimkehr vollzieht“*.³⁰²

Durch eine solche Argumentation wurde die nationalsozialistische Ostpolitik gerechtfertigt, durch die man die Besiedlung Osteuropas mit Millionen deutschen Bauern plante, die sich in ihren neuen Heimaten verwurzeln und den neuen Boden in heimatliche Scholle umwandeln würden.

²⁹⁸ Nach Korfkamp ergänzte „Blut“, das auf jeden Fall „rein“ zu erhalten war, die Vorstellung der schicksalhaften Schollenverwurzelung, so dass „Heimat“ an die Rassenlehren der Nazis gebunden werden konnte. In den sog. Blut-und-Boden-Filmen und indirekter in den Unterhaltungsfilmen der Nazi-Zeit hatten deshalb alle Negativfiguren polnische oder jüdische Züge, wie z.B. in *Jud Süß* (Ebda., S.60-61). Zur „Blut-und-Boden“-Thematik vgl. noch 1) Margrit Bensch: Die „Blut-und-Boden“-Ideologie. Ein dritter Weg der Moderne. Berlin 1995. 2) Uli Linke: Blood and Nation. The European Aesthetics of Race. Philadelphia 1999. S.197-211.

²⁹⁹ Alexandra Ludewig: Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film. Bielefeld 2011. S.27.

³⁰⁰ Jens Korfkamp: Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Berlin 2006. S.54.

³⁰¹ Ebda., S.55-57.

³⁰² Ebda., S.58.

Wegen des nationalsozialistischen Missbrauchs von „Heimat“ wurde das Konzept in der Nachkriegszeit kontrovers diskutiert. Die Rückkehr zum Kleinräumigen sollte das Konzept von jeglichen suspekten Überresten befreien und im Rahmen eines föderal-demokratischen Deutschland restituieren.³⁰³

Alon Confino behauptet, die Heimatidee fungiere unmittelbar nach der Niederlage und dem Verlust der Ostgebiete als Metapher für die deutsche Nation bzw. erlaube deren Inszenierung als Kriegsoffer und zugleich die Verdrängung der schwierigen Fragen: *„Im moralischen Sumpf, in dem Deutschland nach dem Krieg steckte, kam dieses Konzept wie gerufen: Mit ihm konnte man sich in die Kontinuität einer selektiven persönlichen und kollektiven Erfahrung des ‚Dritten Reichs‘ stellen und gleichzeitig jegliche moralische Frage ausblenden“*.³⁰⁴

In diesem Sinne hatte „Heimat“ eine Doppelfunktion zu erfüllen, also sowohl die Integration der Ostvertriebenen als auch deren Fusion in eine gemeinsame imaginäre Gemeinschaft mit den einheimischen Westdeutschen fördern: *„Indem sie (bzw. die Heimatidee) das Streben der Vertriebenen nach ihrer verlorenen Heimat vermittelte und gleichzeitig von einer moralischen Blindheit gegenüber den historischen Ursachen der Vertreibung, insbesondere gegenüber Deutschlands mörderischem Krieg, geprägt war, trug sie zur Integration der Flüchtlinge und Vertriebenen bei; während sie die Werte der heimatlichen, regionalen Herkunftsidetitt ehrte, pries sie gleichzeitig ihre Vereinbarkeit mit einer dynamischen, modernen Welt; während sie die Unantastbarkeit der ewigen Heimat im Osten verfocht, trug sie ebenso zum Aufbau einer neuen (und offensichtlich nicht minder dauerhaften) Heimat in Westdeutschland bei“*.³⁰⁵

Die „Heimat“-Konjunktur (insbesondere ab 1970) entspricht anscheinend einer allgemeinen Tendenz. Im Zeitalter fortschreitender Globalisierung wird auf den Ab-

³⁰³ Mitte der '80er Jahre plädiert der deutsche Kulturoziologe Detlef Grieswelle für Kleinräumige: *„Das Große und Großräumige wirkt häufig fremd, kalt, anonym, das Kleine vermittelt eher Nähe, Nachbarschaft, Kontakt, Geborgenheit. Im Kleinen fühlt man sich nicht ohnmächtig ausgeliefert, nicht als Rädchen, sondern spürt, selbst etwas tun zu können. Es setzt sich immer mehr ein Lebensgefühl durch, daß Großes, überdimensioniertes, nicht human ist, ihm das Maß des Menschlichen fehlt und ihm wenig Vertrauen entgegenzubringen ist“*. Vgl. *„Tradition und kleinräumliche Identität“*. In: Weigelt: Heimat. Tradition. Geschichtsbewußtsein. Mainz 1986. S.178.

³⁰⁴ *„This lovely country you will never forget“*. Kriegserinnerungen und Heimatkonzepte in der westdeutschen Nachkriegszeit“. In: Knoch: Das Erbe der Provinz. Heimatkultur und Geschichtspolitik nach 1945. Göttingen 2001. S.251.

³⁰⁵ Ebda., S.249.

bau von Grenzen mit neuen Grenzziehungen reagiert, wie Manuel Castells schreibt: „*the more the world becomes global, the more people feel local*“.³⁰⁶

1.3. „Heimat“-Konstanten

Nun möchte ich die Topoi zusammenfassen, die bei allen Transformationen des „Heimat“-Konzeptes in der Diachronie relativ konstant geblieben sind.

Als „*a modern idea that resists modernity*“³⁰⁷ bezieht sich „Heimat“ auf einen naturnahen, zumeist ländlichen Ort, der als Gegenraum zur modernen Stadt imaginiert wird, und hypostasiert eine überschaubare Kleinwelt, die dem modernen Subjekt Trost, Harmonie, Authentizität und Regeneration spendet. So erleichtert „Heimat“ den Umgang mit Modernität, Bruch und Veränderung.

Das Konzept „Heimat“ verbindet regressive Imaginationen eines undifferenzierten, symbiotischen Lebens in Harmonie mit der umgebenden natürlichen und anthropogenen Lebenswelt. Dies käme nach Manuela Fiedler einer Rückkehr ins mütterliche Schoss gleich: „*Heimat und Kindheit und Mütterlichkeit assoziieren sich bruchlos mit der Sehnsucht nach geschichtsloser Geborgenheit im Schoße der Familie, nach dem utopischen Zustand eines imaginären Einsseins vor dem Einbruch des Realen*“.³⁰⁸

„*Heimat as the Ideal Woman (Imagined by Men)*“, wie Blickle dies umschreibt,³⁰⁹ scheint die patriarchalische Ordnung nicht aufzuheben, sondern eher zu bestätigen. Diese feminin konnotierte „Heimat“ geht mit einer holistischen Lebensauffassung einher, die in der imaginären Wiederherstellung von Gespaltenem und im Schlichten von Gegensätzen und Konflikten besteht. In der homogenen „Heimat“-Gemeinschaft sehnt man sich nach persönlicher Transgression und Entgrenzung, um die Enttäuschung(en) und die unüberschaubare Komplexität der Modernität zu überwinden.

³⁰⁶ The Power of Identity. Malden 2010. S.xxiii.

³⁰⁷ Peter Blickle: *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. New York 2004. S.31.

³⁰⁸ Heimat im deutschen Film: Ein Mythos zwischen Regression und Utopie. Cppengraven 1995. S.78.

³⁰⁹ Peter Blickle: *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. New York 2004. S.71.

Nach Korfkamp sind „Heimat“-Bilder vergangenheits- und zukunftsgerichtet zugleich.³¹⁰ Als das verlorene Paradies der Kindheit repräsentiert die erinnerte Heimat retrospektiv die Sehnsucht nach Un-Schuld bzw. Ent-Schuldigung, was aber nicht nur eine Rückkehr, sondern gleichzeitig auch ein existenzielles Ziel darstellt.³¹¹ Charlotte und Michael Uzarewicz konstatieren: *„In der Retrospektive wird die Zeit der Kindheit, des Anfangs, mag sie noch so bedrückend gewesen sein, zur heilen Welt, zur Idylle“*.³¹²

Nicht zuletzt soll die Rolle des Konzeptes bei kollektiven Identitätsstiftungen hervorgehoben werden. Durch die Wurzel-Metapher lassen sich Naturlandschaften ideologisieren und historische Konstruktionen (wie z.B. „Nationen“) naturalisieren.³¹³ „Nation“ wird dann als „Volk“ bzw. als Menschengemeinschaft semantisiert, die einen Raum bewohnt bzw. dort seit Urzeiten verwurzelt ist. Indem man den Nationalstaat und seine Bürgergesellschaft als „Nation“ bzw. „Volk“ definiert, zielt man auf die Suggestion von Dauer und Kontinuität ab.

Die im Heimatdenken charakteristische Mythisierung von Raum lässt sich am Beispiel des Heimatgrab-Topos paradigmatisch aufzeigen. Der Heimatgrab-Topos stellt zum einen eine transzendente Dimension der „Heimat“-Räumlichkeit dar, die (nicht nur) in den deutschen Film- und Fernsehbeispielen eine wichtige Rolle spielt.³¹⁴ Der

³¹⁰ Jens Korfkamp: Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Berlin 2006. S.90-91.

³¹¹ Dass diese Erwartungen kaum in Erfüllung gehen können, veranlasst Ludewig, das Konzept mit Nostalgie und Melancholie zu verbinden: *„Despite its semantic opaqueness, Heimat expresses a ‚longing for a wholeness and unity‘ which for many seems lost, especially following experiences of alienation, exile, diaspora, or migration (physical as well as mental, as in the case of growing up, ageing, maturing, etc.). It is in these circumstances, in which adjustments need to be made and long-standing familiarities become part of the past, that nostalgia for Heimat seems to manifest itself most clearly“*. Vgl. Alexandra Ludewig: Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film. Bielefeld 2011. S.20.

³¹² Kollektive Identität und Tod. Zur Bedeutung ethnischer und nationaler Konstruktionen. Frankfurt a.M. 1997. S.224.

³¹³ Wie Charlotte und Michael Uzarewicz weiter ausführen: *„Der Raum der Lebenswelt wird zur Heimat, zum Land der Vorväter, zum Vaterland der Muttersprache, zur Patria, zum heiligen Boden, zur ideellen Gesamtkultstätte, die ‚bis zum letzten Blutstropfen‘ verteidigt werden muss (gegen reale und fiktive, gegen innere und äußere Feinde). Aber auch einzelne Landschaftsformationen werden zu besonderen Zeichen und Symbolen. Die Berge sind nicht mehr einfach nur Berge, sie werden zu ‚lichten Höhen‘, zu ‚Himmeldächer‘, Niederungen zu ‚Du mein Tal‘, Flüsse zu Familienangehörigen: ‚Vater Rhein‘“* (Ebda., S.221).

³¹⁴ Auch in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts ist die Reflexion über den Heimatgrab-Topos zentral. In Günter Grass' *Die Blechtrommel* bzw. in der hier analysierten Schlöndorff-Verfilmung fällt der Protagonist ins offene Grab seines Vaters und fängt wieder an zu wachsen. Ebenfalls ist das Thema von Grass' *Unkenrufe*-Novelle die Gründung eines Heimatfriedhofs. Das Projekt scheitert am deutschen und polnischen Nationalismus. In Lenz' *Heimatmuseum* verschwinden einige Romanfiguren auf mysteriöse Weise, andere ertrinken in der Ostsee und die übrigen werden nach Westen vertrieben. Dass

Wunsch, in der Heimaterde begraben zu werden, ist im Grunde ebenfalls ein Regressionswunsch: Die Heimaterde wird dabei also als „Mutter Erde“ bzw. als Gebärmutter imaginiert, in die man sich zurückzukehren sehnt.

Diese Sinnstiftung beruht nach Korfkamp auf einer archaischen Auffassung „von der Untrennbarkeit von Natur, Gemeinschaft und Individuum“. Das Begräbnis in Heimaterde verschaffe demzufolge die „Illusion“ der „Partizipation an der vermeintlich unendlichen Geborgenheit der Heimat über den biologischen Tod hinaus“.³¹⁵ Diese mystifizierte Autochthonie-Vorstellung transformiere „Heimat in eine mythische Gemeinschaft der vergangenen und kommenden Geschlechter, die den Charakter der intensiven und äußerst wichtigen Familienbeziehungen zwischen Mutter, Vater und Kind annimmt“.³¹⁶ Die Erwartung der Unsterblichkeit des Kollektivs durch die ewige Wiederkehr der Generationenfolge lässt nach Korfkamp Regression als Regeneration erscheinen.³¹⁷

Aufgrund der imaginären Qualität des Heimatkonzeptes könnte man es im Anschluss an Žižeks „Ding“-Theorie mit „Nation“ parallelisieren.³¹⁸ Žižek überträgt Lacans Spiegelstadium auf den kollektiven Bereich und begreift „Nation“ nicht als eine real existente Entität, sondern als eine kollektive imaginäre Projektion. In dieser Hinsicht scheinen die Ansätze von Benedict Anderson und Slavoj Žižek in eine ähnliche Richtung zu weisen.

In Žižeks Lesart ist „Nation“ nichts als ein semantisch abstraktes „Ding“, das trotzdem begehrt wird, denn es verkörpert ein nicht-erfüllbares Genussversprechen, wie Grabbe, Köhler und Wagner-Egelhaaf erläutern: „Mit dem Genießen verspricht es zugleich die Erfüllung des Begehrens, die Aufhebung des Mangels und das Erreichen von Geschlossenheit – und damit die Stillstellung der imaginären Dynamik. Da das Genießen jedoch nicht erreichbar ist, wird es als bedroht erfahren und dem Anderen,

niemand mehr in der Heimaterde begraben werden kann, lässt den irrationalen Glauben an einer schicksalhaften territorialen Bindung an die Heimat relativieren.

³¹⁵ Jens Korfkamp: Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Berlin 2006. S.181

³¹⁶ Ebda., S.178.

³¹⁷ Ebda., S.179.

³¹⁸ Dazu vgl. Slavoj Žižek: „Enjoy your Nation as Yourself!“ In ders.: Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology. Durham 1993. Von Žižek ausgehend, formulieren Katharina Grabbe, Sigrid Köhler und Martina Wagner-Egelhaaf den Standpunkt, dass durch den Rückgriff auf die psychoanalytische Konzeption des Imaginären und seiner „Dynamik zur Identifizierung“ bisherige Lücken und Einseitigkeiten der Nationalismusforschung aufzuzeigen seien. In ders.: Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film. Bielefeld 2012. S.11-12.

also demjenigen, der nicht zur Vorstellungsgemeinschaft gehört, wird der Diebstahl des Genießens unterstellt. Diese Abgrenzung verlagert den inhärenten Mangel nach außen und legt damit Außen und Innen überhaupt erst fest“. Daher erweist sich „die Möglichkeit einer vermeintlich stabilen Identität, einer imaginären Schließung bzw. das unmögliche Anhalten der imaginären Dynamik zu versprechen“ als auf die Dauer nicht einlösbar.³¹⁹

„Heimat“ als ein „*modern national myth that carries within itself the ancient myth of paradise*“ verfügt über eine ähnliche hedonistisch-utopische „Ding“-Dimension. Wie Blickle behauptet, ist die Erfüllung der Sehnsucht nach „Heimat“ für den modernen Menschen nicht grenzenlos, denn die absolute Fusion mit einem derartigen illusorischen Ort würde das Ende des autonomen Subjekts mit sich bringen.³²⁰ „Heimat“ im Sinne Blickles und „Nation“ im Žižekschen Verständnis sind folglich gleichermaßen mit Genuss und Verlust verbunden, sie sind heilsversprechend und verlustbedroht zugleich: Je mehr „Heimat“ als verloren gilt, desto mehr sehnt man sich danach.

Die Leistung des Heimatkonzeptes besteht grundsätzlich darin, dass es das flüchtige, nicht-verfügbare „Ding“ objektiviert und die Ein- und Ausgrenzungsmechanismen beim Nationsbildungsprozess naturalisiert. Während „Heimat“ im Sinne des romantischen Kulturnationalismus à la Herder als Gemeinschaftsstiftungsmythos fungiert, lassen sich „Heimat“ und „Vaterland“ im etatistischen Nationalismus gleichsetzen. So fühlen sich die Bewohner einer Landfläche nicht nur als Mitglieder einer Kulturgemeinschaft gleicher Abstammung, sondern auch als Bürger eines nach außen bzw. gegen Außenfeinde abgegrenzten souveränen Staates beheimatet.³²¹

Wie Wolfgang Lipp bemerkt, hat man in der Spätmoderne primär mit inszenierter „Heimat“ zu tun. Daher wird beim Analysieren der Filmbeispiele der Räumlichkeit von „Heimat“ im Zusammenhang mit den im vorigen Kapitel erläuterten Raumillusionierungsstrategien der audiovisuellen Medien besondere Beachtung geschenkt.³²²

³¹⁹ Ebda., S.13-14.

³²⁰ Peter Blickle: *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. New York 2004. S.113.

³²¹ Nach Andreas Schumann können „Heimat“ und „Nation“ schwer voneinander getrennt werden: „Grundsätzlich gilt, daß sich jede kleinräumige Definition von ‚Heimat‘ in irgendeiner Art mit dem Begriff der ‚Nation‘ auseinandersetzt, genauer gesagt, zuerst einmal mit der Konstruktion einer ‚Kulturnation‘, später mit Entwürfen staatsrechtlicher Selbstbehauptung“. Vgl. *Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914*. Köln 2002. S.233.

³²² „Heimat in der Moderne. Quelle, Kampfplatz und Bühne von Identität“. In: Weigand: *Heimat. Konstanten und Wandel im 19./20. Jahrhundert. Vorstellungen und Wirklichkeiten*. München 1997. S.63.

2. Integrationsimaginationen im Populärfilm der 1950er Jahre

2.1. „Heimat“ zwischen „Deutschem Osten“ und der BRD

Der Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ wurde zunächst angesichts der Integrationsnotwendigkeit von Millionen Ostflüchtlingen in der 1949 gegründeten Bundesrepublik Deutschland konstituiert. Diese anspruchsvolle Aufgabe galt als nationale Sache, weswegen die Bundesregierungen der 1950er Jahre ausnahmslos die sog. Lastenausgleichspolitik befolgten. Michael von Engelhardt betont, das „Integrationswunder“ der Ostvertriebenen sei neben dem „Wirtschaftswunder“ als zweites Wunder der Nachkriegszeit anzusehen, obwohl der Eingliederungsprozess in Wirklichkeit weder so schnell noch ohne Hindernisse vor sich ging.³²³

Eva und Hans Hahn bemerken, die Erinnerung an „Flucht und Vertreibung“ sei weder nur eine Leistung der Betroffenen noch eine Neuschaffung der Nachkriegszeit. Stattdessen ging es um ein „gewähltes Trauma“: *„Der Begriff ‚Flüchtlinge‘ und ‚Vertriebene‘ ist keine deskriptive Bezeichnung, sondern die Konstruktion einer ganz bestimmten und umstrittenen Form der Erinnerung, die in den westlichen Besatzungszonen, vor allem aber in der Bundesrepublik mit der Unterstützung aller im Bundestag vertretenen Parteien und dementsprechend mit staatlicher Förderung in den fünfziger Jahren entwickelt und seitdem gepflegt wurde. (...) Der Beginn des deutschen Erinnerungsortes ‚Flucht und Vertreibung‘ ist also nicht im Ereignis selbst zu suchen, der Erinnerungsort entstand auch nicht aus einem freien ‚Spiel‘ der Erinnerungen, sondern ist das Ergebnis einer ganz konkreten Erinnerungspolitik nach der Ankunft der aus Osteuropa geflüchteten und vertriebenen Deutschen in den westlichen Besatzungszonen“*.³²⁴

Darüber hinaus verbinden Eva und Hans Hahn den nachkriegszeitlichen Erinnerungsort mit nationalistischen Diskursen aus der Vorkriegszeit hinsichtlich des sog.

³²³ „Alte Heimat – neue Heimat. Zur Integration der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen des Zweiten Weltkriegs“. In: Heller: Neue Heimat Deutschland. Aspekte der Zuwanderung, Akkulturation und emotionalen Bindung. Erlangen 2002. S.31-32. Engelhardt gibt folgende Zahlen an: aus insgesamt ca. 12 Millionen Flüchtlinge und Vertriebene ließen sich 8 Millionen in der BRD nieder und repräsentierten in den '50ern 17% der Bevölkerung. In der DDR machten Ostvertriebene einen 20% der Bevölkerung aus (Ebda., S.33).

³²⁴ „Flucht und Vertreibung“. In: François/Schulze: Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. München 2005. S.335-336.

„Deutschen Ostens“. Diese Diskurse entstanden im Laufe des 19. Jahrhunderts, *„als die Historiker begannen, die mittelalterliche deutsche Ostsiedlung zu verherrlichen“*: *„Als die Politiker und organisierten Vertriebenen in der Bundesrepublik ihren Erinnerungsort ‚Flucht und Vertreibung‘ konstruierten, bedienten sie sich der vorhandenen Inhalte aus der Speicherkammer des deutschen nationalen Gedächtnisses. Sie schufen Variationen auf überlieferte Themen, und auch diese Variationen erfuhren einen Wandel während des halben Jahrhunderts seitdem“*.³²⁵

Indem der Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ in ältere Narrative rund um den „historischen deutschen Osten“ eingeschrieben und auch noch mit dem Heimatdenken des ausgehenden 19. Jahrhunderts diskursiv verflochten wurde, konnte er Heimatvertriebene genauso wie nicht-vertriebene Deutsche ansprechen. So wurde das Flüchtlingsleid in der frühen BRD (d.h. bis hin in die '60er Jahre) politisch instrumentalisiert und nahm die Form des revisionistischen Anspruchs auf die verlorenen Territorien in Mittelost- und Osteuropa an.³²⁶

Der revisionistische Grundkonsens der frühen westdeutschen Erinnerungspolitik manifestiert sich in der Charakterisierung der verlorenen Territorien als *„provisorisch unter polnischer Verwaltung“* (z.B. auf Land- und Wetterkarten der '50er Jahre) sowie in einer Reihe von Initiativen (Publikationen, Dokumentationen, Ausstellungen usw.), wo der *„rein deutsche Charakter“* der *„deutschen Heimat im Osten“* bzw. die *„deutsche Leistung im Preußenland“* beschworen wurden.³²⁷ Denkmalsetzungen, „Ostkunde“-Unterricht an den Schulen, Ostforschungsinstitutionen, Straßenumbenennungen u. dgl. hatten als Ziel, die verlorene „Heimat“ im Bewusstsein jedes Bundesbürgers präsent zu halten.³²⁸

³²⁵ Ebda., S.343.

³²⁶ Ebda., S.339. Grenzrevisionismus gilt in Deutschland längst als marginaler Diskurs bei ultrarechtsfaschistoiden Gruppierungen. In diesem Rahmen konnte Jahrzehnte später, also 1990, der Text des britischen Holocaustleugners David Irving in deutscher Sprache (bei Arndt) erscheinen: Deutschlands Ostgrenze. Weder Oder noch Neiße. Die Rückkehr des Deutschen Ostens. Kiel 1990. S.255-279.

³²⁷ Eva Hahn / Hans Henning Hahn: „Flucht und Vertreibung“. In: François/Schulze: Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. München 2005. S.339-341. Als eine für die '50er Jahre typische Publikation zum Thema „deutsche Leistung im Osten“ in den Bereichen Wirtschaft, Geistesgeschichte, Kunst, Musik, Recht betrachte ich die Aufsatzsammlung von Prof. Dr. Hermann Aubin: Der Deutsche Osten und das Abendland. München 1953.

³²⁸ Eva Hahn / Hans Henning Hahn: „Flucht und Vertreibung“. In: François/Schulze: Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. München 2005. S.341. Manfred Kittel sucht die Ursache für diese revisionistische Haltung nicht nur in nationalistischer Deutschtümelei, sondern auch in den damaligen internationalen Machtkonstellationen (Kalter Krieg, Dämonisierung des Sowjetisch-Kommunistischen, wie z.B. in Wisbars Film *Nacht fiel über Gotenhafen* anschaulich inszeniert wird): „In den 1950er Jahren, während des existenzbedrohenden Kalten Krieges gegen den kommunistischen Sowjetblock – und das be-

Obwohl die bereits in dieser frühen Phase gegründeten Vertriebenenorganisationen revanchistische Standpunkte in ihre Rhetorik übernahmen, fällt im westdeutschen Film der '50er Jahre die Verdrängung der Ursachen und Umstände der Vertreibung auf. Obwohl Vertriebenenfiguren im damals populären Filmgenre Heimatfilm mehrmals (auch als Protagonisten) auftauchen, wurde von der Vertreibung als historischer Erfahrung abgesehen und auf die Integration der Vertriebenen in die westdeutsche Gesellschaft oft auf beschönigende Weise Bezug genommen.

Maren Röger versucht die Gründe dieser „entkonkretisierenden Präsenz“ der Vertriebenen in Film und Fernsehen der frühen Nachkriegsphase zu erläutern: *„Offensichtlich hatte man auf der einen Seite aus Angst vor einer politischen Radikalisierung der Vertriebenen die Kausalzusammenhänge – inklusive des Einverständnisses zur Vertreibung seitens der westlichen Alliierten – lieber nicht allzu genau aufgeklärt und hatte die Bilder der Vertreibung nicht wiederholen und damit wach halten wollen. Auf der anderen Seite wurden die Vertriebenen in das Opfernarrativ integriert. Somit kam es zu einer Entkonkretisierung ihrer historischen Erfahrungen“*.³²⁹

Wie die Heimatfindung in der neugegründeten BRD im westdeutschen Heimatfilm als Aufgabe aller Deutschen inszeniert wurde, ist in 2.2. und 2.3. zu zeigen.

2.2. Vom Trümmer- zum Heimatfilm

Der Heimatfilm war in den '50er Jahren das Filmgenre, das bei aller Schönfärberei das Flüchtlingssein thematisierte. Wie Bärbel Westermann bemerkt, Heimatfilm stellte *„durchschnittlich 20% der uraufgeführten Filme, im Rekordjahr 1956 waren es sogar 36,3%“*.³³⁰ Da sich das Fernsehen in den '50er Jahren noch in seiner Frühphase

deutete eben auch: gegen die Hauptopfer des NS-Rassenwahns und zugleich gegen die Haupttäter der Vertreibung – bestand in der Bundesrepublik reichlich politischer Anlass, die (ost)deutschen Leiden und Opfer herauszustellen“. Vgl. Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982). München 2007. S.9.

³²⁹ „Flucht, Vertreibung und Heimatverlust der Deutschen in Film und Fernsehen Polens und Deutschlands 1945-2010“. In: Klejsa/Schahadat: Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften. Marburg 2011. S.77.

³³⁰ Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre. Frankfurt a.M 1990. S.157. Literarische Dorfgeschichten, Volksschauspiele, die „Volksfilme“ des frühen deutschen Kinos und die späteren Bergfilme waren nach Alexandra Ludewig die wichtigsten Vorläufer dieser angeblich „deutlichsten“ aller Filmgattungen. Der Begriff „Heimatfilm“ bezeichnete, so Ludewig, seit 1930 eine Gruppe von Filmen *„set in rural surroundings and employing plot structures from Heimat literature“*: *„Typical soundscapes include church bells, folk music, and cheers associated with happy congregations.*

befand, waren Kinofilme die am breitesten rezipierten audiovisuellen Produkte der deutschen Unterhaltungsindustrie. Die Fähigkeit des Genrekinos zu einem Repetitions- bzw. Innovationsspiel mit vorgefundenen Schemata machte Film zur idealen Projektionsfläche für kollektive Gefühlslagen.

„Thematisch, motivisch wie handwerklich (...) stets Grenzgänger“, wie Wolfgang Kaschuba konstatiert³³¹, konnte das flexible Heimatgenre den Trümmerfilm der Stunde Null ersetzen.³³² Da die meisten Filmstudios im Krieg zerstört worden waren, mussten beide Genres in Außenräumen drehen. Während zerbombte Stadtlandschaften das Standardsetting im Trümmerfilm bildeten, schöpfte der Heimatfilm seine Bilderwelten aus dem ländlichen Milieu.³³³ Dies entsprach den Erwartungen des Durchschnittsbürgers und Kinobesuchers der frühen Nachkriegszeit, der im Kino statt des alltäglichen Elends die Rückkehr in die Normalität inszeniert sehen wollte.³³⁴

Mehrere Heimatfilme der 1950er, wie *Grün ist die Heide*, *Schwarzwaldmädel*, der hier behandelte *Waldwinter* u.a., waren Remakes aus Unterhaltungsfilmen der Nazi-Zeit, aber sie verwendeten eine konventionellere Filmsprache.³³⁵ Wie die Titel der Filme besagen, war eine Berg-, Wald- oder Heidelandschaft in der Provinz der raum-ästhetische Hintergrund für die Dramaturgie des Genres, die meistens in einer roman-

Stereotypical associations reduce the 1950s proponents of the genre to popular structural elements such as a plot customarily culminating in a village festival, at which all members of the community, young and old, rich and poor, come together. In addition, a set of props, a certain iconography, and stock characters come to mind when thinking of films which fit the typical classification“. Vgl. Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film. Bielefeld 2011. S.55-56.

³³¹ Vgl. Bahlinger/Kaschuba: Der deutsche Heimatfilm. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen 1989. S.9.

³³² Die ersten Vertriebenenfiguren erscheinen bereits im Trümmerfilm der '40er, wie z.B. im Episodenfilm *In jenen Tagen* (Helmut Käutner, 1947). Anhand der Geschichte eines Autos werden Kriegsschicksale verschiedener Menschen vor dem charakteristischen Trümmerhintergrund dargestellt. In der 7. Episode des Films geht es um die Rettung einer schlesischen Flüchtlingsfrau.

³³³ Zum Trümmerfilm vgl. Thomas Brandlmeier: „Und wieder Caligari... Deutsche Nachkriegsfilme 1946-1951“. In: Jung: Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier 1993. S.139-166.

³³⁴ Ludewig begründet diesen Präferenzwechsel des deutschen Kinopublikums vom Trümmer- auf den Heimatfilm wie folgt: „The public appeared to need this reassurance in the 1950s, when experiences of loss, displacement and expulsion, and exposure to endless scenes of devastation found a counterweight of sorts in the popular media. Going to the cinema was the favourite pastime in West Germany in the 1950s, and escapist Heimat films, which showed idyllic country scenery instead of rubble-strewn cityscapes, were the most popular, even selling well to East Germans“. Vgl. Alexandra Ludewig: Screening nostalgia. 100 Years of German Heimat Film. Bielefeld 2011. S.11.

³³⁵ Vgl. Ludewig: „whereas the Heimat films of the 1930s and 40s had impressed with their use of technical features including close-ups and extremely low camera angles (to make the subject look more impressive or threatening), as well as back-lit images, dramatic music, and tension-filled montage images in typical Nazi, heroic, imposing style, in the films of the 1950s a more moderate photographic language prevails“ (Ebda., S.182).

tischen Liebesgeschichte mit glücklichem Ausgang (Happy-end) bestand. Der Fokus auf privates Glück in Liebe und Ehe im sozialen Rahmen einer regionalen Gemeinschaftlichkeit trug zu einer gewissen Restitution des nationalen Selbst bei, das infolge der zeitlich noch nicht fern zurückliegenden Nazi-Vergangenheit noch beschädigt war. Volksfeste, Volksmusik und Volkstrachten (auch aus dem verlorenen Osten) trugen weiterhin zur ästhetischen „re-construction of German nationhood“ bei.³³⁶

Beindorf bezeichnet Filme wie *Grün ist die Heide*, *Ännchen von Tharau* u.a. als „Vertriebenenfilme“. Obschon der II. Weltkrieg und die Vertreibung darin nicht direkt thematisiert werden, bieten sie die versöhnenden Ausgänge, die die damalige bundesdeutsche Gesellschaft nötig hatte. „Geschichte“ nimmt die Form eines Generationenkonfliktes an, bei dem die Schuld der Elterngeneration zugeschrieben wird: „Vorzugsweise alleinstehende Väter tragen in mehreren Filmen an einer dunklen, unbewältigten Vergangenheit, die sie allein weder sühnen noch bewältigen können. Erst die Kindergeneration, schuldlos und unverdorben, kann läutern und vergeben.“³³⁷

Die Renaissance des Heimatgenres im Kino der '50er Jahre lag also in einer Zeit, als es für die Thematisierung der deutschen Geschichte in Verbindung mit der Schuldfrage noch zu früh war, „perhaps less to an obsession with generic storylines and stereotyped figures than to a basic human need for grounding“, „as well as a passionate debate about issues of past and present, and about belonging to and longing for Heimat and the ,other‘“.³³⁸

Darüber hinaus war der Heimatfilm der '50er Jahre symptomatisch für die radikalen Veränderungen und Modernisierungsprozesse in der frühen Nachkriegszeit (z.B. Wirtschaftswunder). Zum einen erweckte er den Anschein, als wäre Einiges trotz Verlust und Zusammenbruch beim Alten geblieben, und zum anderen hatte er an der allgemeinen Aufbruchsstimmung teil. Seine inszenierten Landesidyllen verkörperten folglich die Sehnsucht nach Wiederaufbau und sozialökonomischer Stabilität, wie Jo-

³³⁶ Ebda., S.191.

³³⁷ Claudia Beindorf: Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygd-film 1930-1960. Baden Baden 2001. S.138.

³³⁸ Johannes v. Moltke: No Place Like Home. Berkeley 2005. S.9. Zur entlastend-integrativen Funktion des Heimatprinzips in der frühen Nachkriegszeit schreibt Habbo Knoch: „Heimatkulturelle und geschichtspolitische Sinnstiftungen boten in der langen Nachkriegszeit bis in die sechziger Jahre einen weitgespannten Integrationsraum, in dem sich die dissoziierte Gesellschaft des deutschen Nachkriegs auf verschiedene Weise und ohne den Druck, ihre Verstrickung in den Nationalsozialismus thematisieren zu müssen, orientieren und wiederfinden konnte“. Vgl. Das Erbe der Provinz. Heimatkultur und Geschichtspolitik nach 1945. Göttingen 2001. S.10.

hannes von Moltke feststellt: „*we find plots of familial reconstruction that localize the German Wirtschaftswunder in the Bavarian Forest and even in America*“.³³⁹

Moltke kritisiert deshalb Positionen, die Heimatfilm lediglich als Ausdruck eines antimodernen eskapistischen Geistes betrachten. Anstelle von „*strictly binary notions of the local as opposed to the foreign, or place as opposed to space, or tradition as opposed to modernity*“ plädiert Moltke für eine dialektische Erörterung von Oppositionen wie „Heimat vs. Fremde“, „Natur vs. technischer Fortschritt“, „Tradition vs. Modernität“ im Heimatfilm der '50er Jahre. Heimatfilmische „*place(s) of Heimat in modernity*“ erlauben also das Nebeneinanderbestehen von „*the local and the global, inside and outside, place and space*“.³⁴⁰ Wenn Heimatfilm also als „*a specifically modern phenomenon*“ angesehen würde, dann wären die obigen Gegensätze nicht als unversöhnliche Gegenpole, sondern als diskursiv verhandelbar zu verstehen.³⁴¹

Aufgrund der oben skizzierten integrativen Funktion des Heimatfilms dürfte der Filmforscher m.E. das Genre nicht allzuleicht als regressiv-eskapistisch ablehnen.³⁴² Zwar waren Heimatfilme dieser Periode keine *history fictions*, ahistorisch oder apolitisch waren sie aber keinesfalls.³⁴³ Im Rahmen des restaurativen Konformismus der Adenauer-Ära bildeten Kriegsfilm, die die „Ehre“ des deutschen Soldaten retteten, und Heimatfilm die positive Identifikationsbasis für eine neue Ethnogenese mit dop-

³³⁹ No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema. Berkeley 2005. S.16.

³⁴⁰ Ebda., S.12-14.

³⁴¹ Diesen Aspekt erläutert Moltke folgendermaßen: „*virtually every film that can be attributed to the genre reacts and responds to the particular processes of modernization that defined German history in the twentieth century*“. Moltke vergleicht den deutschen Heimatfilm als „*spatial genre*“ mit Western und film noir. Alle drei Genres hätten ein „*persistent foregrounding of regional and provincial spaces, of recurrent types of landscapes, and of an ideologically loaded notion of the local*“ gemeinsam. Moltke folgert: „*the Heimatfilm responds to the pressing historical question of how to make oneself at home in a world where modernization means, among other things, a fundamental transformation of space and of our sense of place*“ (Ebda., S.17).

³⁴² Moltke setzt sich mit dem „*parochialism*“-Vorwurf (Provinzialität) auseinander, der das Kino der Adenauer Ära bis heute begleitet: „*Where the cinema of the 1950s does make an appearance in monographs or anthologies, it tends to function historiographically as a postscript to Nazi cinema or simply as a cinematic wasteland awaiting rebuilding by the pioneers of the Young German Cinema. (...) Worst of all – particularly when measured against the international visibility of Weimar and the New German Cinema at festivals, in art cinemas, or in the programming of Germany's cultural embassies, the Goethe Institutes – the 1950s seem singularly detached from contemporary developments beyond the German borders: German cinema, it seems, was never so parochial as during the 1950s*“ (Ebda., S.21).

³⁴³ Am Beispiel einiger Heimatfilme der '50er Jahre (wie z.B. *Rosen blühen auf dem Heidegrab* (Hans H. König / 1952), die nicht nur heile Welten inszenierten, sondern auch „Heimat“ in Verbindung mit dem Unheimlichen thematisierten, vertritt Moltke die Ansicht, Heimatfilm sei nicht als „*holiday from history*“ abzustempeln: „*the Heimatfilm of the 1950s has more to tell us about the uncanny dimension of history than its ostensibly ahistorical landscapes have led critics to believe*“ (Ebda., S.96). Diese oft indirekten „*noises of the past*“, die „Heimat“ zuweilen auch als Ort des Terrors suggerieren, wurden zum Thema des Anti-Heimatfilms der '60er und '70er Jahre (Ebda., S.94-99).

pelter Zielsetzung: Einerseits ging es um die soziale Integration von in sich heterogenen Bevölkerungsteilen, andererseits um die Stiftung einer homogenen bundesrepublikanischen Wir-Identität, im Gegensatz sowohl zum Nazi-Deutschland als auch zum sozialistischen Nachbarstaat DDR. Ost-Vertriebene, anstatt als „Andere“ bzw. als preußische Überreste des soeben aufgelösten Deutschen Reichs ausgegrenzt zu werden, wurden zu Schlüsselfiguren der heimatfilmischen Phantasiewelten.

Anhand der in diesem Kapitel entwickelten theoretischen Reflexion und der Analyse des für die Vertreibungsproblematik repräsentativen Heimatfilmes *Waldwinter* wird deutlich, warum der Fokus in dieser frühen Phase der audiovisuellen Erinnerungskultur nicht so sehr auf dem Leben in der alten Heimat, sondern auf dem Neuanfang in der BRD lag.

2.3. Filmbeispiel *Waldwinter* (Wolfgang Liebeneiner / 1956)

2.3.1. Kurze Story-Plot-Skizze

Der Film handelt von der Flucht einer schlesischen Gemeinschaft kurz vor Kriegsende und dem Neuanfang im Westen. Es ist Weihnachten im Riesengebirge. Die Dorfbewohner, der Baron Malte, die Baronin Henny und ihre Adoptivtochter Marianne sind in der Kirche. Auf Anraten von Martin, dem Enkelsohn des älteren Paares, der den Schlesiern den Zusammenbruch der Front mitteilt, fliehen die Schlesier nach Falkenstein, in den Bayerischen Wald, wo der Baron ein altes Schloss, den „alten Kasten“, besitzt. In Bayern wird die traditionelle Kunst der Glasproduktion wiederaufgenommen. Damit das alte Handwerk in den veränderten Wirtschaftsverhältnissen der Nachkriegszeit zum konkurrenzfähigen Unternehmen gemacht werden kann, wird die Glashütte modernisiert. Ein neuer Generator wird gerade mit dem Zug erwartet.

Als die Bank dem Baron den Kredit zurückzieht, stehen folgende Optionen zur Auswahl: Entweder das Abholzen des Waldes zum Holzverkauf, wogegen Oberförster Gerstenberg ernste Bedenken hat.³⁴⁴ Oder der Verkauf der gesamten Anlage an einen Hotelbesitzer, der jegliche Passiva übernehmen wird und zusätzlich eine be-

³⁴⁴ Das Abholzen von Wald als Verstoß gegen die „Heimat“- Natur ist ein gängiges Motiv im Heimatfilm der '50er Jahre, vgl. *Der Förster vom Silberwald* (Alfons Stummer / 1954).

trächtliche Geldsumme zur Verfügung stellt. Hinter diesem Angebot stehen Verwalter Stengel und seine Frau, die sich auf diese Weise Falkenstein anzueignen trachten.

Angesichts der schwierigen Lage wird der Enkelsohn aus Paris gerufen. Der Erbe Falkensteins ist ein um den Globus reisender Geschäftsmann, der von „Heimat“ wenig hält. Herrn Stengel gelingt es zunächst, Martin von der Nicht-Rentabilität des Glasunternehmens zu überzeugen. Da der Enkelsohn für den Verkauf von Falkenstein ist, gerät er in Konflikt nicht nur mit dem Baron, der sich für „*seine Schlesier*“ verantwortlich fühlt, sondern vor allem mit Marianne, die die Investition auf Falkenstein als Quasi-Rettung von „Heimat“ ansieht.

Mithilfe von Gerstenberg, der Martin durch den Wald führt und Marianne, in die er sich verliebt, wird der Globetrotter allmählich in die Werte der „Heimat“ eingeweiht. Bei seinem kurzen Aufenthalt in der Stadt erfährt Martin, dass Stengel die Bank bezüglich der finanziellen Situation Falkensteins falsch informiert hatte. Der Besuch im Glasbetrieb überzeugt ihn, dass die Nachfrage nach Glasartikeln für den Export hoch ist.

„Heimat“ Falkenstein und die Liebe zwischen Martin und Marianne sind wegen weiteren Komplikationen in Gefahr. Die Erscheinung Simones, Martins französischer Geliebter, in Falkenstein trennt die Liebenden provisorisch. Martin muss noch Stengel überführen. Auf dem Weg zu Kruttke, der in einer Hütte im Wald wohnt und über Stengels Umtriebe Bescheid weiß, wird Martin von Stengel angeschossen und von den Holzarbeitern gerettet.

Der glückliche Ausgang des Films besteht in der Verhaftung der Stengels kurz vor der Flucht über die Grenze und Simones Abreise. Der Film beginnt und endet mit einem Kirchgang. Schlesier und Bayern begeben sich zur neuen Kirche am Waldrande, die nach der alten Kirche in Schlesien gebaut wurde. Baron Malte hält eine Rede vor den versammelten Schlesiern. Der Neuanfang gilt als gelungen.

Waldwinter ist ein Remake des gleichnamigen Films von Fritz Peter Buch (1936), der einen Roman Paul Kellers verfilmt hatte. Wolfgang Liebeneiner passte den Stoff den besonderen Bedürfnissen der frühen Nachkriegszeit an (Integration der Ostvertriebenen, Wiederaufbau Deutschlands u.ä.).

Die Handlung ist in zwei Erzählsträngen strukturiert, dem Neuanfang in der neuen Heimat und dem Zusammenkommen der Liebenden. Die wichtigsten narrativ-

dramaturgischen Wendepunkte der ersten Filmhälfte sind die folgenden: die Flucht aus Schlesien, der negative Bescheid der Bank, die Ankunft Martins in Falkenstein, seine „Re-education“ im Sinne der „Heimat“ und Simones Ankunft. Als Midpoint der Filmhandlung empfinde ich Martins Stadtfahrt, wo er die Entscheidung für den Nicht-Verkauf Falkensteins treffen wird.³⁴⁵ In der zweiten Hälfte erfolgen Martins Verletzung, die Verfolgung des Betrügerpaares Stengel im Wald, die Versöhnung von Martin und Marianne und der gemeinsame Kirchgang.

Auffallend ist weiterhin, dass ein wichtiger Teil der *histoire* d.h. die Flucht aus Schlesien im Expositionsteil in äußerst elliptisch-geraffter Form inszeniert wird. So sind die Schlesier bereits in der 8. Minute im Bayerischen Wald. Indem der Schlesien-Teil bloß die Vorgeschichte bzw. den Hintergrund für die Entfaltung des dramatischen Konfliktes darstellt, betrifft der Hauptteil der Filmhandlung nicht das nostalgische Erinnern ans Leben in Schlesien, sondern den Eingliederungsprozess im Westen. Diese Integration wird als sozial-ökonomischer Aufstieg begriffen, was Moltkes These vom Zusammenspiel von „Heimat“ und Modernität im Heimatfilm der frühen Nachkriegszeit m.E. bestätigt. Damit hat das in *Waldwinter* inszenierte Vertreibungs- bzw. eher Vertriebenennarrativ bei der Konstruktion des BRD-Gründungsmythos teil.

2.3.2. „Heimat“-Raumsemantik(en)



Abb. 1: *Waldwinter*. R: Wolfgang Liebeneiner. BRD 1956. Produktion: Fritz Hoppe / Alf Teich. Min. 00.00.20'.

die Landschaftstotale.

„Heimat“ ist in *Waldwinter* eng mit „Raum“ verbunden. Die Natur, inszeniert als idyllische winterliche Waldlandschaft, ist nicht lediglich Kulisse, sondern ein im gesamten Film rekurrentes visuelles Element.³⁴⁶ Ein zentrales Verfahren dieser audiovisuellen „Heimat“-Ikonographie ist

³⁴⁵ *Waldwinter*. R: Wolfgang Liebeneiner. BRD 1956. Min. 00.44.05' - 00.46.47'. Trotz intensiver Suche konnte der aktuelle Rechteinhaber nicht geklärt werden.

³⁴⁶ Ähnlich wie das ägäische Meer im griechischen Nationalismus, war der Wald im deutschnationalen Diskurs eine wichtige Identitätsmetapher. Zum identitätsstiftenden Ort „Wald“ vgl. Konrad Köstlin: „Der ethnisierte Wald“. In: Lehmann/Schriewer: *Der Wald – Ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas*. Berlin 2000. S.53-65.

Der Fokus auf den Raum ist bereits im Vorspann offenbar.³⁴⁷ Die ersten Einstellungen von *Waldwinter* kommen sogar ohne menschliche Figuren aus. Unter Verzicht auf subjektive Kamera, Voice-over und andere Subjektivitätsverfahren arbeitet die auktoriale Erzählinstanz im Vorspann und in der Eröffnungssequenz des Films deskriptiv. Es soll also nicht die Narration vorangebracht, sondern der Raum zur Schau gestellt werden. Dieser „präsentative“ Gestus besteht in Totalen, Halbtotale und halbnahen Einstellungen in Verbindung mit langsamen Schwenks, Neigebewegungen und Kamerafahrten, sowie in einer strahlenden Farbpalette.³⁴⁸ Auf bildästhetischer Ebene fallen die weichen und kurvigen Linien, Flächen und Formen auf, die eine „feminine“ Heimatlandschaft suggerieren.³⁴⁹ Durch diese Stilisierung von Natur und Landschaft wird bereits am Anfang des Films die Erhabenheit von „Heimat“ unterstrichen.

Nachdem der filmische Narrator das Setting definiert hat, folgt eine Supertotale. Im Hintergrund, aber im oberen Teil des Kaders, steht die Dorfkirche. Diese Bildkomposition unterstreicht raumatmosphärisch den Konnex von „Heimat“ und Religiosität. Die genretypische außerdiegetische Chor- und Streichmusik ergänzt als harmonisches Klangbild die bisherige Raumführung und lässt synästhetisch „Heimat“ als *locus amoenus* konstruieren.³⁵⁰

An den raumexpositorischen Vorspann lässt sich die Kirchensequenz anschließen, die die Gemeinschaft der Schlesier als kollektives Subjekt übers Regionale hinaus – sofern der Zuschauer noch nicht weiß, dass es sich um Schlesier handelt – definieren

³⁴⁷ *Waldwinter* 1956 (bis Min. 00.01.12').

³⁴⁸ Nach Hickethier ist das Zusammenspiel von Diegesis und Mimesis, Zeit und Raum, Nacheinander und Nebeneinander ein zentraler Aspekt des kinematographischen Erzählens. So bestehe „die Möglichkeit ästhetischer ‚Überschüsse‘ in beiden Richtungen“: „Im Präsentativen sind ‚sinnliche‘ Momente enthalten, die als visuelle und akustische Reize sich nur im Schauen und Hören erfüllen, ohne erzählerische Funktion zu gewinnen, umgekehrt kann durch das Erzählen vermittelt werden, was nicht zeigbar und hörbar ist“. Vgl. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart 2001. S.113.

³⁴⁹ Die Darstellung der Natur im Heimatgenre verweist darauf, dass der Blick auf die Natur nicht neutral, sondern immer durch bestimmte kulturelle Muster präformiert ist. Zur historischen Bedingtheit der Naturästhetik vgl. Ruth u. Dieter Groh: „Kulturelle Muster und ästhetische Naturerfahrung“. In: Zimmermann: *Ästhetik und Naturerfahrung*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1996. S.27-41.

³⁵⁰ Fahlenbrach schreibt dem audiovisuellen Medium Film – im Vergleich zur schriftlichen Sprache – ein besonderes synästhetisches Potential zu, das offensichtlich in der somatisch-körperlichen Wirkung des Filmes auf den Rezipienten liege: „schnelle Schnitte, extreme Perspektiven, Farbkontraste und dissonante Klänge können in ihrer synästhetischen Verbindung somatische Reflexe auslösen, die Gefahr, Bedrohung und Flucht signalisieren. Langsame Kamerafahrten, weiche Schnitte und ruhige Klänge dagegen erleben wir reflexhaft als harmonisch“. Vgl. Kathrin Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik im Film und Fernsehen*. Marburg 2010. S.10-11.

und in die „Heimat“ territorialisieren lässt.³⁵¹ Die Inszenierung einer feierlichen Solidargemeinschaft unterstellt den Vorrang der Gruppen- gegenüber der individuellen Identität. Die Figuren werden in verschiedenen Einstellungsgrößen bzw. aus verschiedenen Kameraperspektiven in Gruppen gezeigt. Durch eine Montage im Sinne des *continuity-editing*-Verfahrens und eine deskriptive Kameraarbeit wird der Innenraum der Kirche vereinheitlicht und ein Beziehungsmuster visualisiert, das auf familiäre Bindungen Wert legt.³⁵² Die einzigen *single-shots* der Sequenz, bzw. die Protagonistin an der Orgel und das Kleinkind vor der Weihnachtskrippe, stören dieses Gefühl der Gemeinschaftlichkeit kaum. Insbesondere das Motiv des spielenden Kindes ist ein für den Fortgang der Narration nicht notwendiges Element, das das Konzept „Heimat“ mit kindlicher Unschuld assoziieren lässt.

Bisher hat die filmische Erzählinstanz keinen konkreteren Hinweis in Bezug auf den zeithistorischen Hintergrund der Filmhandlung gegeben. Die weihnachtliche Kirchenszene könnte sich nicht unbedingt im Osten, sondern überall in Deutschland abspielen. Am Ende der Sequenz wird die erste Anspielung auf den II. Weltkrieg gemacht: Otto (Klaus Kinski) sitzt in feldgrauer Uniform neben der jugendlichen Inge Sternitzke.

Der filmische Narrator versetzt uns dann erneut außerhalb der Kirche: Martins Militärwagen, das einzige bewegliche Bildelement in der statischen Heimatlandschaft, sowie die Diskussion zwischen Martin und dem alten Diener Baumann über das herannahende Ende des Krieges, den Zusammenbruch der Ostfront, die bevorstehende Flucht, sind weitere zeithistorische Hinweise.³⁵³ Die darauffolgende Rede des Barons an die versammelten Schlesier, wo mehrmals das Pronomen „wir“ gebraucht wird, verstärkt die Vorstellung eines kollektiv agierenden und ein gemeinsames Schicksal

³⁵¹ Waldwinter 1956. Min. 00.02.14' - 00.03.17'.

³⁵² Der Rückzug ins Familienleben als Garant für Sicherheit und Stabilität soll im konservativen ideologischen Klima der Adenauer-Ära kaum befremden. Im damaligen patriarchalischen Familienbild war Mütterlichkeit als Grundvoraussetzung für weibliche Selbstverwirklichung erachtet. Die sinnliche Natur der Frau kam dabei überhaupt nicht in Frage. Die Bundesregierungen der '50er Jahre legten Wert auf Familienpolitik. Viele Scheidungen, alleinerziehende Personen (meistens Frauen), uneheliche Kinder, finanzielle Not usw. waren nach Westermann Symptome einer Krise der Eheinstitution, die auch in den Filmen der Zeit Erwähnung finden. Vgl. Bärbel Westermann: Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre. Frankfurt a.M 1990. S.96-103.

³⁵³ Waldwinter 1956. Min. 00.03.22' - 00.07.10'.

erleidenden Subjektes.³⁵⁴ Der Einsatz von halbnahen Einstellungen und Großeaustellungen lässt den emotionalen Wert der Szene steigern.

Dass zu diesem Zeitpunkt sowohl Schlesien als Herkunftsort als auch die Zielheimat Falkenstein im Bayerischen Wald erwähnt werden, ist konstitutiv für die Erstellung der imaginären Topographie des Filmes. Die visuelle Ähnlichkeit zwischen Schlesien und Bayern ist dermaßen unverkennbar, dass alte und neue Heimat als fast austauschbare Orte erscheinen. Die Flucht wird durch den Flüchtlingstreck angedeutet, der einen visuellen Topos mit hohem symbolischem Gehalt für den damaligen Zuschauer darstellte, untermalt durch ein außerdiegetisches Oboe-Motiv. Es folgt eine Neigebewegung der Kamera abwärts auf den verschneiten Boden und dann wieder aufwärts. Die gezeigte Schneelandschaft ist bereits in Bayern.³⁵⁵

Ohne auffälligen Schnitt wirkt der Übergang von Schlesien nach Bayern so, als hätte man die Schlesier entwurzelt und umgepflanzt.³⁵⁶ Dass inzwischen einige Jahre verstrichen sind, also die Zeitraffung ist nicht aus dem Setting, der identisch ist, sondern nur verbal aus der Figurenrede herauszubekommen.³⁵⁷ Der Fokus liegt wieder auf Raum und Ver-Ortung: Der Ortsname „Falkenstein“ wird an das Schild genagelt.

Die neue „Heimat“ wird also als visuelles Hybrid aus Altem und Neuem inszeniert. Auf der einen Seite wird „Heimat“ mit Tradition verbunden. Schlesien bleibt also nach wie vor der Bezugsrahmen, z.B. der Falkensteiner Gasthof heißt „Schlesischer Adler“. Das Mythisch-Zeitlose kommt zudem anhand von immobilen Raumbildern zum Ausdruck: Totalen des Dorfes mit dem Kirchturm, Ansichten des Waldes und der Burg, die an Illustrationen auf Ansichtskarten, Heimatbüchern usw. erinnern, durchziehen den Film. Andererseits bringt Modernisierung etwas Bewegung in die statische Heimatwelt.

Damit Kontinuität zwischen alter und neuer „Heimat“ hergestellt werden kann, arbeitet der Film mit der Interaktion von Off- und On-Raum. Durch die konstruktive Leistung des Zuschauers entsteht ein kohärenter imaginärer „Heimat“-Raum. Es lässt

³⁵⁴ „Wir müssen weg! Besser wir tragen es gemeinsam, dann hilft der eine dem anderen!“ (Waldwinter 1956. Min.00.05.45’).

³⁵⁵ Ebda. Min. 00.08.05’ - 00.08.10’.

³⁵⁶ Moltke bemerkt diesbezüglich: „in the context of a place-centered genre like the Heimatfilm, the elision of migration and the visual identification of two different profilmic spaces in a hidden cut or a dissolve take on particular significance“. Vgl. Johannes von Moltke: No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema. Berkeley 2005. S.146-147.

³⁵⁷ Ein Schild am Eingang der Glashütte „Falkenstein 1955“ fungiert dabei als Zeitangabe. Vgl. Waldwinter 1956. Min. 00.09.50’.

sich folgern, dass „Raum“ im Heimatfilm im Grunde weder nur die Aufnahme und Projektion außerfilmischer Räumlichkeiten betrifft noch ein nur dekoratives Element darstellt, sondern als konstitutiver mentaler und emotionaler Bestandteil der Handlung fungiert. Im Folgenden wird versucht, die mit diesem räumlichen Rahmen einhergehenden imagologischen Konstruktionen zu erläutern.

2.3.3. Figurenkonstellationen: Eigenes und Fremdes im Sinne der „Heimat“

Für die Charakterisierung der *dramatis personae* ist das Prinzip der Heimatlichkeit ausschlaggebend. Die Protagonisten Martin und Marianne, verkörpert durch zwei erfolgreiche Schauspieler der Zeit, Claus Holm und Sabine Bethmann, sehnen sich als (unschuldige) Opfer des Zweiten Weltkrieges nach einer neuen „Heimat“ und personifizieren damit die Zukunft dieser „Heimat“.

Marianne, die junge blonde Schönheit, verkörpert am deutlichsten das heimatfilmische Frauenideal, das nach Ingeborg Majer O’Sickey in *„physical attractiveness defined as hyper-femininity, youth and virginity, daintiness (certainly always less muscular and shorter than the mail lead), and a look of shyness“* besteht.³⁵⁸ In Mariannes Sicht sind Menschen wichtiger als materielle Werte, weswegen „Heimat“ nur unter bestimmten Voraussetzungen zu vermarkten sei. Ihre Überzeugung ist, *„Falkenstein hat sich bisher gehalten und wir werden es weiter halten“*.³⁵⁹ Neben ihrem Engagement für die traditionellen Heimatwerte ist Marianne für einen maßvollen ökonomischen Aufschwung im Sinne des Wirtschaftswunders. Sie hatte also die Idee für den neuen Generator der Glashütte.

Im Gegensatz zu Marianne ist die Biographie (z.B. im Sinne einer klar bestimmten Herkunft) des Intrigantenpaares Stengel nicht transparent. Als Fremdkörper in Falkenstein können die Stengels – nach Ansicht des Glasfabrikbesitzers – einem „unheimlich“ werden. Die auktoriale Erzählinstanz lässt den Zuschauer die verborgenen Ansichten der Stengels durchschauen, bevor die Filmfiguren noch etwas ahnen kön-

³⁵⁸ „Framing the Unheimlich. Heimatfilm and Bambi“. In: Herminghouse/Mueller: Gender and Germanness. Cultural Productions of Nation. New York 1997. S.208.

³⁵⁹ Waldwinter 1956. Min. 00.11.35’ - 00.13.30’.

nen.³⁶⁰ Überdies hat der Zuschauer den Verdacht, die Stengels seien Nazi-Sympathisanten gewesen. Während die „positiven“ Figuren Oberförster Gerstenberg und Martin an der Front oder in Gefangenschaft waren, verdiente Herr Stengel rücksichtslos aus dem Holzverkauf. Die Stengels werden also als typische „vaterlandslose Gesellen“ dargestellt, denen „Heimat“ als ideeller Wert nichts bedeutet und nur als zu vermarktende Ware tauglich ist.³⁶¹

Die Distanz zwischen Marianne und ihrer Antagonistin lässt sich auch filmsprachlich veranschaulichen. Die „un-heimliche“ Frau Stengel wird vor dem Spiegel so situiert gezeigt, dass der Zuschauer ihren Rücken und ihr dreifaches Spiegelbild sehen kann.³⁶² Frau Stengels Schminke verweist auf ihr Alter – sie ist nicht mehr jung – und auf ihre Unehrlichkeit gegenüber der Falkensteiner Gesellschaft. Durch die Mise-en-Scène und die entsprechende Beleuchtung wirkt sie als das un-heimliche Gegenbild von „Heimat“ bzw. als Mariannes Kontrastfigur, die an keiner Stelle so gefilmt wird. Aus einer Genderperspektive erscheint diese autoritär wirkende Figur als Gefahr fürs (männliche) Subjekt.

Zwischen den zwei Polen „Heimat“ vs. „Un-heimlichkeit“ stehen sämtliche Figuren: der Baron, der „seine Schlesier“ nicht verraten möchte, die Baronin und die anderen schlesischen und bayerischen Nebenfiguren, die wie ein bunter Heimatchor den Heimatraum bevölkern und die Filmhandlung umrahmen. Dazu gehören die einfältige Inge Sternitzke, ihr Verehrer Otto Hartwig (Klaus Kinski), die Stammtischgäste des Kretschams (Gasthaus) „Schlesischer Adler“ (z.B. Oberförster Gerstenberg und der Pastor), die kinderreiche Familie Seifert, der treue Diener Baumann, der Wilderer Kruttker u.a. Die Heimatwelt ist durch eine grundsätzlich patriarchalische Sozialhierarchie mit klar gegendeter Aufgabenverteilung geprägt.³⁶³

³⁶⁰ Ebda., Min. 00.25.49' - 00.25.56': Die Stengels schmieden ihre Pläne bezüglich der Falkenstein-Anlage.

³⁶¹ Ebda., Min. 00.39.33': Herr Stengel wird beim Kalkulieren gezeigt.

³⁶² Ebda., Min. 00.51.09' - 00.52.14'.

³⁶³ Die Gasthaus-Szene (Waldwinter 1956. Min. 00.48.52' - 00.50.55') zeigt, dass das kollektive Weltbild der '50er Jahre – mitten im Kalten Krieg – keinesfalls „kommunistisch“ sein durfte. Ottos Hass auf „die großen Herrschaften“, die in seiner Sicht Falkenstein aus utilitaristischen Gründen verkaufen und die Dörfler im Stich lassen wollten, führt zum Streit. Otto zieht dabei sein Taschenmesser heraus und wird von Gerstenberg entwapfnet. Als Naturschützer von Beruf erscheint der Oberförster als Vertreter der stabilitätssichernden Ordnung. Umgekehrt kommen alle, die kommunistische Lehren beherzigen, als gewaltinkliniert in Verdacht. Dieser Vorfall dient als Argument für die konservative soziale Ordnung, die als Garant für den Wiederaufbau des kriegszerstörten Deutschlands erachtet wird.

Während man die Figur Marianne mit dem Ländlichen bzw. Heimatlichen assoziiert, ist ihre feminine Antagonistin und Nebenbuhlerin, die im Modesektor tätige Pariserin Simone, ein typisches Großstadtkind und verkörpert den mondänen Geist der französischen Hauptstadt. Der Gegensatz zwischen Simone und Marianne lässt sich also als Gegensatz zwischen Falkenstein und Paris veräumlichen.

Die Paris-Szene wird zwischen zwei Falkenstein-Szenen eingefügt. Dies ermöglicht den Rezipienten, die zwei grundverschiedenen Orte gegenüber zu stellen.³⁶⁴ Dabei ist der Beitrag des Tons als regionale bzw. auch nationale Identifikationsfolie zu unterstreichen. Konversationen auf Französisch in Verbindung mit einem außerdiegetischen französisch klingenden Akkordeon-Motiv bilden den Klangteppich in der Paris-Szene. Die darauffolgende Szene verlegt den Zuschauer durch eine volksmusikalisch anmutende Zithermelodie zurück in die „Heimat“. Diese Bild-Ton-Kombination lässt eine ländliche Heimatidylle im Kontrast zum Ausländischen bzw. Großstädtischen inszenieren.

Die Begegnung von Martin und Simone findet im Pariser Hutgeschäft statt. Kleidung bzw. Äußeres ist m.E. ein klares Unstimmigkeitszeichen zwischen den Liebhabern: Er trägt die gleichen „heimatlichen“ Farben wie sein Großvater in der vorherigen Szene, während sie wie eine moderne Pariserin gekleidet ist. Mit ihrem starken französischen Akzent äußert Simone ihre Präferenz für Reisen, edle Parfüms und Einkäufe im Gegensatz zum deutschen Fleiß: *„Die Deutschen alle verrückt mit ihrer Arbeit!“*. Simones oberflächliche bzw. materialistische Lebenshaltung reproduziert zum einen gängige Franzosenstereotypen, zum anderen wird ein positives Selbstbild (die Deutschen als fleißiges Volk) in einen fremden Mund gelegt, was seinen Wahrheitsgehalt bestätigen soll.³⁶⁵ Durch die komplementäre Funktion von Auto- und Heterostereotyp werden Fleiß und Sparsamkeit als konstitutive Tugenden der Arbeitsethik der '50er Jahre demonstriert.

³⁶⁴ Vgl. Paris-Szene in Waldwinter 1956. Min. 00.13.32' - 00.15.39'.

³⁶⁵ In ihrer Monographie stellt Berit Pleitner unter Beweis, dass das Franzosenbild (wie das Polenbild) für das Imaginieren der deutschen Nation im 19. Jahrhundert konstitutiv gewesen sei: Den Franzosen werde dabei Galanterie, Bildung, Eleganz, aber auch Eitelkeit, Leichtsinn und Hedonismus an der Grenze zum Unmoralischen zugeschrieben: *„Der Äußerlichkeit der französischen und polnischen Scheinwelt steht somit die behauptete tiefe Innerlichkeit – das heißt auch: Ernsthaftigkeit und Standfestigkeit – der Deutschen gegenüber. Dem schnellen, von Veränderungen gezeichneten Leben der Polen und Franzosen entspricht die Beständigkeit bei den Deutschen. Wird ersteren die Leidenschaft zugesprochen, so zeichnen sich letztere durch ihr vernunftgemäßes Denken und Handeln aus“*. Vgl. Die „vernünftige“ Nation. Zur Funktion von Stereotypen über Polen und Franzosen im deutschen nationalen Diskurs 1850 bis 1871. Frankfurt a.M. 2001. S.156-161, S.169.

In Falkenstein fällt Simones Fremdheit umso mehr auf.³⁶⁶ Der Gegensatz zwischen Marianne und Simone kommt durch Parallelmontage zum Ausdruck. Die Fahrt Simones zum Gasthaus findet simultan zur Wanderung von Martin und Marianne im Wald statt. Während die Liebenden Freude an der Winternatur haben, kann sich die Französin mit ihren Stöckelschuhen im Schnee kaum bewegen. Ihr ungrammatisches Deutsch und ihre magere Beschaffenheit lassen das „Fräulein aus Paris“ noch fremder wirken.³⁶⁷

Die Leichtigkeit, mit der sich Simone vor Martin entkleidet und sich in die extra für sie ins Zimmer gebrachte Badewanne begibt, verweist auf ihre überbetonte Sexualität, die im Gegensatz zu Mariannes Jungfräulichkeit steht.³⁶⁸ Diese Episode entspricht dem Stereotyp des passionierten Franzosen, der sich impulsiv dem „*amour fou*“ hingibt. Verglichen mit Marianne und ihren „*stundenlangen Vorträgen über Pflicht und Verantwortung*“ ist Simone (nach Martin) hübsch, kann lachen und zärtlich sein.³⁶⁹ Simone hält nichts von „Heimat“: Für die delikate Pariserin ist Falkenstein ein „*schrecklicher Wald*“, bewohnt von richtigen Wilden. In ihren Ohren klingt die deutsche Volksmusik wie Revolutionsmusik und sie ist vom schlesisch-bayerischen Volksfest, wo maßlos Bier getrunken wird, ebenfalls nicht begeistert.

Im deutschnationalen Diskurs war der Franzose als Erbfeind repräsentiert.³⁷⁰ Aus diesem Grund trägt die Filmfigur Simone so viele negative Züge, dass sie – neben Stengel – als Kontrastfolie zu „Heimat“ fungiert. Dass sie jedoch am Ende Verständnis zeigt, auf Martin verzichtet und sich mit Marianne versöhnt, lässt sich m.E. durch die veränderten historischen Umstände der '50er Jahre erklären.³⁷¹ Der Franzose war nun der Besatzer, mit dem man sich abfinden musste und zuweilen auch dessen Gunst

³⁶⁶ Waldwinter 1956, ab Min. 00.58.28'.

³⁶⁷ Ebda., Min. 01.01.53': Simone fragt nach Martin: „*Ist etwas mit ihm gepassiert?*“. Die Männer im Gasthaus beschreiben Simone: „*Sie zerbricht einem in der Hand*“ (Ebda., 01.01.28').

³⁶⁸ Ute Gerhard und Jürgen Link schreiben, in den Fällen, „*in denen Deutschland weiblich kodiert ist, ist es das Bild der Mutter im Gegensatz zur Hure Frankreich, das realisiert wird*“. Vgl. „Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen“. In: Link/Wülfing: Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität. Stuttgart 1991. S.29.

³⁶⁹ Waldwinter 1956. Min. 01.13.10'. Zum Gegensatz zwischen der deutschen Innerlichkeit und der französischen Oberflächlichkeit siehe noch Berit Pleitner: „Von Wölfen, Kunst und Leidenschaft. Zur Funktion polnischer und französischer Heterostereotypen im deutschen nationalen Diskurs 1849-1872“. In: Hahn: Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen. Frankfurt a.M. 2002. S.272-293.

³⁷⁰ Ebda., S.272-293.

³⁷¹ Denn es gehe ja um die Liebe, „l' amour“, d.h. um Gefühl und Leidenschaft, angeblich typisch französische Eigenschaften (Waldwinter 1956. Min. 01.17.41' - 01.18.15').

benötigte. Einerseits werden also die alten Klischeebilder über die Franzosen reproduziert, andererseits war die Versöhnung mit dem alten Feind und jetzigen Sieger erwünscht.

2.3.4. Heimatverlust verdrängen, „Heimat“ wiederfinden

Vergangenheitsbewältigung wird in *Waldwinter* als essentieller dramatischer Konflikt um den Erhalt oder den Verlust von „Heimat“ und den Zusammenhalt der Gemeinschaft der Schlesier inszeniert. Spezieller geht es darum, ob Martin für die „Heimat“ gewonnen wird und das Glasunternehmen Erfolg zeitigen wird. Obwohl sich diese „Heimat“ auf Falkensteiner Schloss, Dorf und Umland beschränkt, aufgrund der territorialen Flexibilität und der semantischen Interdependenz von Mikro- und Makroebene im Heimatkonzept, geht es in *Waldwinter* nicht nur um Falkenstein und die Schlesier, sondern allgemein ums Beheimatet-werden in der jungen BRD. Die existentielle Frage der Überwindung der nationalsozialistischen Vergangenheit und der Existenzaufbau im westlichen deutschen Teilstaat betraf die Vertriebenen sowie jeden Bundesbürger gleichermaßen.

Nazi-Zeit und Zweiter Weltkrieg sind in Liebeneiners Film nur beschränkt präsent. Dabei ist die Opferperspektive vorherrschend, während mögliches Tätersein kaum thematisiert wird. Im Kontext des Heimatfilms geht die Verdrängung unangenehmer Aspekte der rezenten Vergangenheit mit der Suche nach „Heimat“ einher. Dazu muss zunächst aus der Vorkriegszeit geschöpft werden. So bilden Martins Erinnerungen aus der alten schlesischen Heimat eine zuverlässige Ausgangsbasis. Trotz seiner langjährigen Abwesenheit hat er den schlesischen Dialekt nicht verloren und nennt Sternitzkes Gasthaus „*Kretscham*“, wie die Schlesier.

Der Gegenstand der Meinungsverschiedenheit zwischen Martin und Marianne ist „Heimat“.³⁷² Martin optiert fürs Stadtleben, während Marianne den eventuellen Verkauf von Falkenstein als zweiten Heimatverlust für die Schlesier betrachtet. Auf Martins Einwand, die Heimat der Schlesier sei im Osten, antwortet die Baronin mit dem Argument der landschaftlichen Ähnlichkeit zwischen dem Bayerischen Wald und

³⁷² Ebda., Min. 00.21.11' - 00.25.10'.

dem Riesengebirge, worauf filmsprachlich deutlich hingewiesen wird. Diese visuelle Übereinstimmung macht Falkenstein zur geeigneten neuen „Heimat“.

In den Szenen, wo um Falkenstein bzw. „Heimat“ auseinander gesetzt wird, fallen zwei essentielle Punkte auf. Erstens die Vorwürfe Herrn Stengels gegen Oberförster Gerstenberg, weil er seinen „*heiligen Wald*“ nicht abholzen lassen will, „*als ob die Bäume mehr Wert wären als die Menschen*“ sowie gegen das „*Fräulein Marianne*“, die „*alles durch die Gefühlsbrille sieht*“.³⁷³

Zweitens wird dabei eine implizite diskursive Verbindung zwischen Heimatverlust und deutscher Geschichte unternommen. Als Ursache für Martins Verweilen in der Fremde wird der Krieg genannt, weswegen er statt Chirurg Panzersoldat wurde. Die Baronin charakterisiert Martin als „*Kind seiner Zeit*“, der im Krieg seine Eltern verlor bzw. belogen und betrogen worden sei, „*genauso wie wir alle*“: „*Er weiß doch gar nicht, was das ist, Heimat. Zu Hause sein*“.³⁷⁴ Martins Verhalten erscheint also als Folge seiner traumatischen Lebensgeschichte. Dadurch wird der Standpunkt vertreten, das Individuum mache keine „Geschichte“, sondern sei eher Opfer von „Geschichte“. Die Verallgemeinerung des Opferstatus auf die gesamte Gemeinschaft unterstellt das Bedürfnis nach einer neuen „Heimat“ als einziges Mittel zur Heilung der Kriegswunden und Überwindung der schwierigen Vergangenheit.

Die Einweihung Martins in die Werte der „Heimat“ bzw. die „Reise des Helden“ im Sinne Joseph Campbells beginnt mit der Besichtigung des Falkensteiner Waldes, wobei Oberförster Gerstenberg die Rolle des Mentors spielt. Martins traditionelle Kleidung nimmt sein Umdenken zugunsten der „Heimat“ vorweg. Die Bedeutung von „Raum“ in der Waldsequenz wird durch Totalen unterstrichen, bei denen die Figuren im Vergleich zu den riesigen Bäumen extrem klein wirken.³⁷⁵

Dieser Sequenz schließen sich Momentaufnahmen aus dem Dorfleben (z.B. spielende Kinder) und die Szene bei der kinderreichen Familie des Holzschnitzers an.³⁷⁶ Nach der traditionellen Rollenverteilung bringt der Vater den Söhnen das Handwerk bei, während die Mutter das Essen vorbereitet. In der schlichten Wohnung herrscht

³⁷³ Vgl. Glashütte-Szene (Waldwinter 1956, ab Min. 00.26.05'). Der Höhepunkt ist hier die Eskalation des Konfliktes zwischen Martins „gesundem Geschäftssinn“ und Mariannes moralischem Prinzip.

³⁷⁴ Ebda., Min. 00.34.23' - 00.35.40'. Marianne wird in dieser Szene ganz im Sinne der traditionellen Geschlechterrollenverteilung am Bügeln gezeigt.

³⁷⁵ Waldwinter 1956. Min. 00.33.15' - 00.34.22'.

³⁷⁶ Im Sinne der Baby-Boomer-Gesellschaft (seit Mitte der '50er Jahre).

weihnachtliche Atmosphäre: Die Szene beginnt mit einer Großaufnahme der Weihnachtskrippe und dem Kindergesang („*O Tannenbaum*“). Der Holzschnitzer ist auf der Seite der „Heimat“. Er empfindet Abneigung gegen Stengel. Gerstenbergs Zuversicht, alles bleibe beim Alten, nimmt dabei den Nicht-Verkauf Falkensteins vorweg.³⁷⁷

Die nächste Phase der Initiationsreise ist Martins Fahrt in die benachbarte Stadt. Der Besuch beim Finanzamt, der Kreisbank und der Glasfabrik, Institutionen, die mit „Ökonomie“ zusammenhängen, überzeugt Martin von der betrügerischen Rolle Stengels und der Rentabilität der neuen Glashütte. „Heimat“ und „Ökonomie“ erweisen sich dadurch nicht als inkompatibel.³⁷⁸

Das Zusammenkommen der Liebenden findet in der feminin anmutenden „Heimat“-Landschaft statt.³⁷⁹ Die Sequenz wird durch eine Streichmelodie musikalisch untermalt. Diesmal ist es die geliebte Frau, die den heimatlosen Mann in die Heimatnatur einweihet. Marianne ist mit dem Wald so vertraut, dass Hansi, der kleine Hirsch, von Mariannes Hand frisst. Das Motiv des Hirsches kommt auch im Schlesien-Teil vor und verbindet dadurch alte und neue Heimat.

Die Verbindung von Schlesien und Bayern erfolgt auch in der nächsten Sequenz, wo sich Martin und Marianne zum alten Seifert begeben. Die erste Einstellung ist eine Großaufnahme des Lakrimariums, das gerade hergestellt wird. Marianne und der alte Seifert erfüllen die Funktion des Mentors im Sinne der neuen und alten „Heimat“ zugleich: Marianne erklärt Martin den Zweck der Totenbretter, einer Tradition des Bayerischen Waldes. Der alte Seifert erzählt von der Heiligen Hedwig, der Schutzpatronin von Schlesien, die über die Leute weint, „*die ihre Heimat verloren haben und über die anderen, die sie nicht finden können*“.³⁸⁰ Narrative aus der alten und der neuen Heimat, Vergangenheit und Gegenwart werden hier miteinander verflochten.

Bis zu diesem Moment offenbart sich „Heimat“ in Martins Augen als *locus amoenus*. Um „Heimat“ und Liebe endgültig zu gewinnen, muss er auch mit der unheimlichen Seite von „Heimat“ konfrontiert werden. Die zu bestehende Prüfung ist

³⁷⁷ Waldwinter 1956. Min. 00.38.50’.

³⁷⁸ Ebda., Min. 00.44.07’ - 00.46.47’.

³⁷⁹ Ebda., ab Min. 00.52.17’.

³⁸⁰ Waldwinter 1956. Min. 00.57.44’.

Stengels Überführung. Dazu muss sich Martin zum Wilderer Kruttke begeben.³⁸¹ Die Gefahr für Martin wird einerseits narrativ-dramaturgisch signalisiert: Die filmische Erzählinstanz lässt den Zuschauer ahnen, dass die beunruhigten Stengels etwas gegen Martin unternehmen werden.

Andererseits visualisiert die Filmsprache das bevorstehende Unheil. Die Natur wird so gefilmt, dass kaum Himmel zu sehen ist. In den klaustrophobisch inszenierten Waldbildern sind Diagonalen vorherrschend, was beim Rezipienten Unruhe hervorruft. Während der Musikeinsatz in *Waldwinter* allgemein hoch ist, ist diese Sequenz musikalisch stumm. Der Ton beschränkt sich auf Waldgeräusche. Die filmische Erzählinstanz zeigt zwar die Schusswaffe hinter einem Baumstamm, nicht aber die Person, die geschossen hat.³⁸²

Mit Martins Verletzung gilt die Reise des Helden als abgeschlossen.³⁸³ In Kruttkes Hütte, wo ihn die Holzarbeiter transportieren, werden alle Konflikte gelöst. Kruttke offenbart Stengels Intrige. Martin und Marianne versöhnen sich. Otto Hartwig (Klaus Kinski) kehrt aus Schlesien zurück und gibt bekannt, „zu Hause in Schlesien“ stehen die Kirche und das Dorf noch, aber nicht das Schloss. Ottos Auswanderung in die USA, was einem zweiten Heimatverlust gleichkäme, wird abgewendet. Das Liebesglück mit „seinem Mädel“ Inge bestätigt Ottos Eingliederung in die BRD.

Einer nach den Normen des klassisch-narrativen Kinos inszenierten Verfolgungsszene, in der die misslungene Flucht und Verhaftung der Stengels inszeniert wird,³⁸⁴ folgt das Happy End. Durch die feierliche Ankunft des Generators gilt die Umgestaltung des „alten Kastens“ in einen modernen Glasbetrieb im Sinne des Wirtschaftswunders als vollendet. Die Rede des Barons an die versammelten „Freunde aus der alten und aus der neuen Heimat“ umschreibt den Neubeginn in der BRD als Erfolgsgeschichte. Schlesier und Bayern, also Deutsche aus dem Osten und dem Westen, begeben sich anschließend gemeinsam zur neuen Kirche, die eine Kopie der alten Kirche in Schlesien ist. Anders als der Treck der Vertreibung, wird dieser als Treck der

³⁸¹ Zur Figur des Wilderers im Heimatfilm der '50er Jahre am Beispiel des Filmes *Grün ist die Heide* (Hans Deppe / 1951) vgl. Christian Schmitt: „Deutsches Waidwerk. Jägermeister und Jagdgemeinschaft im Heimatfilm der 1950er Jahre“. In: Grabbe/ Köhler/Wagner-Egelhaaf: *Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film*. Bielefeld 2012. S.131-162.

³⁸² *Waldwinter* 1956. Min. 01.17.00'.

³⁸³ Krützens Filmdramaturgie lehnt sich an Campbells Konzept der Reise des Helden an, die ich bezüglich *Waldwinter* als ergiebig betrachte. Vgl. Michaela Krützen: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a.M. 2004. S.127-271.

³⁸⁴ *Waldwinter* 1956. Min. 01.23.30' - 01.27.10'.

Heimatfindung umgedeutet. So bildet die Falkeinstainer Gemeinschaft den Prototyp der neuen imaginären Gemeinschaft.

Waldwinter endet mit einer Totale der Kirche, die wie am Anfang des Filmes im oberen Teil des Filmbildes positioniert ist. Die letzten Einstellungen zeigen Ansichten des Waldes gegen das Licht der untergehenden Sonne. Dass das Tageslicht des Vorspanns nun Dämmerungslicht geworden ist, lässt Heimatverlust und Heimatfindung als normalen Tagesablauf bzw. als „Geschichte“ mit Anfang und Ende darstellen. „Flucht und Vertreibung“ wird demnach nicht als Bruch, sondern im Rahmen eines zyklischen Musters narratisiert. Dass Eröffnung und Ausgang des Filmes nahezu identisch sind, wobei Schlesien und Bayern im Verlauf der Diegese einen normalisierenden Fusionsprozess unterlaufen, entschärft m.E. die Radikalität der Vertreibungserfahrung und bewirkt deren Entkontextualisierung und Enthistorisierung nach den Bedürfnissen der '50er Jahre.³⁸⁵

Indem die Gemeinschaft dem verlorenen Sohn Martin half, den Status der Exklusion zu überwinden, fungierte sie als Mittel zu seiner Neu-Sozialisation und Integration in die „Heimat“. Dass die lokale Gemeinschaft stellvertretend für die „Nation“ steht, stellt im deutschen Heimatfilm eher die Norm dar, wie Claudia Beindorf folgert: *„Dass diese kleine, erfahrbare Gemeinschaft eine Grundeinheit der nationalen Gemeinschaft darstellt, deren Form, Struktur und Zusammensetzung letztlich auch einen Querschnitt der ‚großen‘ Gemeinschaften wiedergeben sollte, wird explizit nur selten angesprochen; indem sich jedoch die Heimatfilmgemeinschaft auf regional wenig spezifische, sondern auf allgemeingültige Normen und Traditionen beruft, fügt sie sich in den Diskurs der nationalen Gemeinschaft ein und dokumentiert auf diese Weise, auch vorläufig Fremde – beispielsweise den zufälligen Kinobesucher – integrieren zu können und zu wollen“.*³⁸⁶

Das Sinnstiftende besteht in *Waldwinter* also in der folgenden Umkehrung: Der Flüchtling, ein liminales Wesen, der der Aufnahmegesellschaft zunächst erhebliche Schwierigkeiten verursacht, wird in Fiktionalisierungen von „Flucht und Vertreibung“

³⁸⁵ Dazu kommentiert Moltke Folgendes: *„Although the opening sequence apparently obliterates the specificity of a forced displacement that Germans brought upon themselves, viewers in the 1950s would have been sure to fill in the blanks. Waldwinter can treat the moment of departure so briefly precisely because it was still highly topical at the time of the film's release“.* Vgl. Johannes von Moltke: *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema.* Berkeley 2005. S.137.

³⁸⁶ *Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygd-film 1930-1960.* Baden Baden 2001. S.64.

im deutschen Populärfilm der '50er Jahre in nationale Narrative eingeschrieben und als Mustermittglied der „Nation“ aufgewertet. Das Opfer wird zum Helden und das Sesshaftwerden des Nomaden wird als nationalstiftender Gründungsakt gefeiert.³⁸⁷

Anders als bei reflexiveren Kontextualisierungen des Erinnerungsortes, in denen der Flüchtling für die Differenz innerhalb der „Nation“ steht und die imaginäre Gemeinschaft als Fiktion entlarven und dekonstruieren lässt, verweist der Heimatvertriebene im Genrefilm nicht nur auf deutsches Opfersein, sondern man sah in ihm „a figure for new departures, explicitly ascribing to this figure some crucial modernizing impulses. As bearers of the modernization process, refugee families were seen as new social ‚prototypes‘ of the postwar era“.³⁸⁸

Die Dialektik von „Ökonomie“ und „Heimatlichkeit“ erlaubt im Weiteren auch den Umgang mit der devastierenden Erfahrung des Dritten Reichs und des Zweiten Weltkrieges, der den Verlust des Ostens des ehemaligen Deutschen Reichs sowie die Teilung vom Rest-Deutschland im Rahmen des Kalten Krieges zur Folge hatte. „Heimat“ lässt das gekränkte nationale Selbst an gute alte Zeiten vor dem Krieg anknüpfen und damit Kontinuität schaffen. Auf der anderen Seite suggeriert „Modernität“ als Veränderung, Wiederaufbau, Bruch mit der Nazi-Vergangenheit eine Bewegung hin zu einer besseren Zukunft. Diese teleologische Konstruktion erlaubt einen mythischen Ausgang aus der „Geschichte“ und die Stiftung eines BRD-Nationalmythos.

Wenn Wolfgang Liebeneier's films „showcase the capacity of the Heimat topos to transform (hi)stories of expulsion, emigration, and exile into picturesque narratives of German reconstruction“,³⁸⁹ dann kann die Grundthese der vorliegenden Dissertation, dass der Umgang mit kollektiven Verlusten u.U. integrativ d.h. als Ausgangspunkt für Identitätsstiftungsprozesse fungieren kann, als bestätigt gelten.

3. „Flucht und Vertreibung“ in den '60er und '70er Jahren

³⁸⁷ Moltke bemerkt, das Flüchtlingsproblem „finds an imaginary solution in these films. Far from imagining refugee populations simply as an added burden on a suffering population, a film like *Waldwinter* imagines them as the vanguard of postwar modernization, clad, once again, in provincial dress“. Vgl. Johannes von Moltke: *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley 2005. S.139.

³⁸⁸ Ebda., S.139-140.

³⁸⁹ Ebda., S.134.

3.1. Erinnerungskulturelle Schwerpunktverlagerungen

Mit dem Amtsantritt der sozialliberalen Regierung 1969 beginnt in der Bundesrepublik Deutschland eine neue erinnerungskulturelle Phase, die bis 1982 (Beginn der Ära Kohl) dauerte.³⁹⁰ Seit 1960 setzte sich also allmählich ein Erinnerungsdiskurs durch, der den Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ und den Nationalsozialismus expliziter in Zusammenhang miteinander brachte. Dieser Gegendiskurs stellte die revisionistische Tendenz der '50er Jahre energisch in Frage und plädierte für den Verzicht auf die Ostgebiete. Diese erinnerungskulturelle Entwicklung war nach Kittel auch durch realpolitische Faktoren bedingt, wie z.B. den Bau der Berliner Mauer (1961), der die deutsche Wiedervereinigung in zeitliche Ferne verschob.³⁹¹

Willy Brandts Ostpolitik (1969-1970) setzte diesen erinnerungskulturellen Paradigmenwechsel in politische Praxis um und unterschrieb 1970 die sog. Ostverträge mit den osteuropäischen Staaten. Brandts Außenpolitik wurde durch konservative Kreise – einschließlich der Vertriebenenverbände – vehement als „*Verzichtspolitik*“ abgelehnt.³⁹² In dieser Phase entsteht also eine deutliche Kluft zwischen dem kommunikativen Gruppengedächtnis der Vertriebenen und der institutionalisierten Erinnerungskultur der BRD.³⁹³ Maren Röger erwähnt, dass die sozialliberale Koalition infolge der Ostverträge mehrere Abgeordnete verloren habe, die zur CDU-CSU übertra-

³⁹⁰ Hinsichtlich der Periodisierung der westdeutschen Erinnerungskultur vgl. Manfred Kittel: *Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982)*. München 2007. S.10. Die Hauptthese des Historikers und ehemaligen Direktors der Berliner Stiftung „Flucht, Vertreibung, Versöhnung“ ist, dass seit 1960 eine „zweite“ Vertreibung der Vertriebenen erfolgte, diesmal aus der kollektiven Erinnerung der BRD. Dabei beklagt Kittel den Verlust ostdeutschen Kulturerbes. Da ich im ersten Teil der vorliegenden Dissertation die bei allen Transformationen ununterbrochene Präsenz des Erinnerungstopos über den gesamten Nachkriegszeitraum dargelegt habe, schließe ich mich Kittels Verdrängungsthese nicht an. Die Ambivalenz der kollektiven Erinnerung an „schwierige“ historische Ereignisse bzw. die fließenden, wandelbaren und zerklüfteten Erinnerungslandschaften bilden m.E. eher die Norm. Dies trifft auch auf den Fall Griechenlands zu, wo die politische Ausrichtung der Vertriebenenverbände eher links war. Der Kittel-These könnte man sich nur unter der Bedingung anschließen, dass man die „zweite Vertreibung der Vertriebenen“ als zeitbedingten Trend der '60er und '70er Jahre ansehen und nicht auf die gesamte Nachkriegszeit verallgemeinern würde. Kittels Text finde ich dennoch in Bezug auf seine Quellenverweise besonders informativ, weswegen ich ihn in diesem Kapitel mehrmals zitiere.

³⁹¹ Ebda., S.11-14.

³⁹² Ebda., S.31-41.

³⁹³ Aleida Assmann schreibt die erinnerungskulturelle Wende ab Mitte der '60er Jahre u.a. dem zunehmenden zeitlichen Abstand: *„In Germany, the repressive silence after the Second World War, which lasted throughout the 1950s, was broken when the members of a new post-war generation asserted themselves and raised their voices in the late 1960s“*. Vgl. „Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past“. In: Emden/Midgley: *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*. Bern 2004. S.24.

ten. Unter ihnen war auch Herbert Hupka, der Vorsitzende der Landsmannschaft Schlesien.³⁹⁴

Die Auschwitz-Prozesse (1963), die Enthüllung der NS-Vergangenheit prominenter Vertriebenenpolitiker (Seeböhm, Krüger, Oberländer u.a.) und die Konstitution des „*Prototyps des ‚häßlichen‘, mehr oder weniger angebräunt wirkenden Ostdeutschen*“ führten zur Bildung eines kausalen Schuld-und-Sühne-Diskurses, der den früheren Opferdiskurs ersetzte und nach Kittel insofern kollektiv entlastend fungierte, als er eine spezifische ostdeutsche Verantwortung für die NS-Verbrechen einführte.³⁹⁵

Die Überzeugung „*von einer besonderen Schuld der Ostdeutschen am Erfolg des Nationalsozialismus*“ basierte u.a. darauf, dass die ehemaligen Ostgebiete des Reichs der Hauptschauplatz der NS-Verbrechen waren. Insofern wird die Vertreibung „*in Teilen der publizistischen und intellektuellen Milieus bereits infolge der Zweiten Berlin-Krise und des Mauerbaus 1961*“ tendenziell „*nur noch als gerechte Sühne für die Schuld an Weltkrieg und Holocaust*“ angesehen: „*Historisch unzutreffend wurden den Ostdeutschen dabei eine Art Sonderschuld am Nationalsozialismus zugewiesen und der Opferstatus mehr oder weniger abgesprochen – obwohl ein Drittel der Betroffenen Kinder unter 14 Jahren waren*“.³⁹⁶

Im Rahmen des vorherrschenden Verwestlichungsimperativs „*war der deutsche Westen ein Hort der Demokratie und des freiheitlichen Denkens, der deutsche Osten dagegen das Land des nationalistisch-militaristisch-preußischen Herrenmenschtums*“.³⁹⁷ Die Gleichsetzung eines „ostdeutschen“ bzw. „antiwestlichen“ Preußens mit Militarismus und Nationalismus erlaubte, die Vergangenheit im Gegensatz zur „de-

³⁹⁴ Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989. Marburg 2011. S.46.

³⁹⁵ Manfred Kittel: Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982). München 2007. S.17. Kittel erwähnt als Beispiel die erfolgreiche Fernsehverfilmung des Romans von Hans Scholz *Am grünen Strand der Spree* (1960), wo der Unteroffizier, „*der auf den eindeutig ostdeutsch klingenden Namen Jaletzki hörte*“, „*als die übelste und simpelste Figur des Stückes*“ galt (Ebda., S.18). Brumlik lokalisiert jedoch im Diskurs der organisierten Vertriebenen eine unzureichende historische Kontextualisierung der Zwangsaussiedlung und unzulässige Geschichtsklitterungen (im Sinne „Holocaust = Vertreibung = Genozid“), die er u.U. der Vorgeschichte mehrerer Vertriebenenpolitiker zuschreibt: „*Es handelte sich keineswegs um Personen, die beruflich in Industrie, Handwerk und Landwirtschaft im deutschen Osten verankert waren, sondern vor allem um Funktionäre, die schon lange vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland auf eben jenem Gebiet tätig waren, das man damals als ‚Grenzlandpolitik‘ bzw. ‚Volkstums-kampf‘ bezeichnete*“. Vgl. Micha Brumlik: Wer Sturm sät. Die Vertreibung der Deutschen. Berlin 2005. S.103.

³⁹⁶ Manfred Kittel: Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982). München 2007. S.169.

³⁹⁷ Ebda., S.18.

mokratischen“ Gegenwart zu imaginieren. Dieses Interpretationsschema wird auch in manchen der in dieser Dissertation untersuchten Film- bzw. Fernsehbeispiele (z.B. *Jokehnen*, ZDF 1987) aufgezeigt. Dieses „alte“ autoritäre Deutschland, das mit Territorialverlust im Osten seine Schuld zu sühnen hatte, wurde dadurch als Vorform des neuen, westorientierten Deutschland gedacht.³⁹⁸

Die neue Außenpolitik und die Unterzeichnung der Ostverträge (1970) führten zur Gestaltung einer neuen erinnerungskulturellen Landschaft. Zum einen wurden die Vertriebenenverbände weniger vom Staat gefördert. Zum anderen erlaubten die Ostverträge westdeutschen Staatsbürgern, in die alten Ost-Heimaten zu reisen. Die Förderung von Stadtpartnerschaften zwischen deutschen und westpolnischen Städten trug zu einem gewissen Abbau der gegenseitigen Ressentiments bei.³⁹⁹

Der Kontakt mit den ehemaligen Ostgebieten, die industriell nicht so fortgeschritten wie das damalige Westdeutschland waren, führte zur Entdeckung archaischer Naturparadiese in Osteuropa und inspirierte ein romantisierendes Heimat- und Naturdenken, das mit der Ökologiebewegung der '70er Jahre einen Höhepunkt erreichte. Diese Haltung wird in den Fernsehinszenierungen der '80er Jahre einen Ausdruck finden, wie im weiteren Verlauf dieses Teils dargelegt wird.

Die Reflexion über die historischen Ursachen und die deutsche Verantwortung für „Flucht und Vertreibung“ sowie die Erinnerung ans multikulturelle Zusammensein von Deutschen, Polen und Tschechen in den verlorenen Gebieten ließen also auch einen „linken“ Vertriebenen Diskurs zum Ausdruck kommen. Eva und Hans Hahn nennen die Vertreter dieser Richtung als die „anderen“ Vertriebenen. Horst Bienek, Günter Grass, Siegfried Lenz, Johannes Bobrowski (DDR) u.a. distanzieren sich vom Erinnerungsdiskurs der Adenauer-Ära.⁴⁰⁰ Diese Autoren beabsichtigten, die persönliche Erinnerung an Kindheit und Jugend von jeglichen politischen Ansprüchen zu befreien. So werden Tschechen, Polen und Russen in ihren Texten relativierender und nicht vereinfachend nur als „Vertreiber“ dargestellt.⁴⁰¹

³⁹⁸ Ebda., S.22.

³⁹⁹ Die Vertriebenenverbände standen dieser Politik skeptisch gegenüber, die sie als Legalisierung der Vertreibung ansahen. Vgl. Manfred Kittel: *Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982)*. München 2007. 138-146.

⁴⁰⁰ Vgl. Eva u. Hans Henning Hahn: „Flucht und Vertreibung“. In: François/Schulze: *Deutsche Erinnerungsorte*. München 2005. S.343.

⁴⁰¹ Ebda., S.345-346.

Der an der Seite Brandts sich engagierende Günter Grass forderte, die ostdeutsche Kulturarbeit zur gesamtdeutschen Sache zu machen und nicht allein den Vertriebenenverbänden zu überlassen.⁴⁰² Siegfried Lenz verfasste reflexive (Anti-) Heimatromane, wie z.B. *Heimatismuseum*. Ihn interessierte die Spannung zwischen (erinnerter) Vergangenheit und Gegenwart.

Anders als in den '50er Jahren, als „Heimat“ im Genrefilm eine starke Präsenz hatte, finden sich in dieser erinnerungskulturellen Phase kaum Fiktionalisierungen der Vertreibungserfahrung. Die Oberhausener Jungfilmer gehen mit „Heimat“ kritisch um und bevorzugen „Antiheimat“- Filme bzw. kritische Heimatfilme zu drehen.⁴⁰³

In den '60er Jahren überwiegen also nichtfiktionale Produktionen im Auftrag der bundesdeutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehsender. Zumal das Verhältnis zwischen den Medien und den Vertriebenenorganisationen immer kritischer wurde, waren diese Dokumentationen öfters Anlass zu heftigen Auseinandersetzungen. Auf der einen Seite warfen linksliberale Journalisten den organisierten Vertriebenen Revanchismus vor, die wiederum gegen die „Verzichtsrhetorik“ der Medien protestierten.⁴⁰⁴

⁴⁰² Günter Grass, in Martens: Ich werde die Wunde offen halten. Gespräch zur Person und über die Zeit mit Günter Grass. Boldt 1999. S.33. In einem Gespräch mit Harro Zimmermann äußert sich Grass für die Pflege der Sprache und Kultur der verlorenen Heimat, aber ohne in Rückgewinnungsphantasien zu gleiten: *„Ich nehme eines mit einem gewissen Selbstbewusstsein für mich in Anspruch, das auch auf Siegfried Lenz und einige andere Autoren zutrifft, die sich mit dem verlorenen Osten literarisch befasst haben. Wir haben zur Aussöhnung mit Europas Osten weit mehr geleistet als alle diese Politiker, von der CDU-CSU bis in die FDP hinein, die meinten, man könne das noch einmal zurückfordern und zurückgewinnen. Nichts ist von dem geblieben. Ich weiß, wie meine Großeltern aufgrund der Versprechungen von Adenauer in Lüneburg auf dem Koffer gesessen haben, immer in der Meinung, demnächst gehe es zurück in die verlorene Heimat. Wahlbetrug am laufenden Meter hat die Leute nicht dazu bringen können, was sie nach der Flucht verdient gehabt hätten, nämlich ein wenig zur Ruhe zu kommen. Stattdessen immer diese falschen Hoffnungen. Nur der Literatur ist es teilweise gelungen, das, was verloren und verspielt und vertan war, mit ungeheuren Opfern auf beiden Seiten, was Unrecht in die Welt gesetzt und Unrecht durch die Vertreibung fortgesetzt hat, in literarischer Gestalt zu retten. Das sage ich noch einmal mit einem gewissen Selbstbewusstsein alle den Demagogen und Schreihälsen gegenüber, die heute wie Herr Stoiber den Sudetendeutschen Illusionen machen und ein mühsam gewonnenes Verständnis zwischen Tschechen und Deutschen nur aus Wahlkampfgründen abermals in Frage stellen. Von Adenauer bis heute wird dieses unsägliche Spiel betrieben, das zu nichts führt“*. In: Grass/Zimmermann: Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche. Göttingen 1999. S.81-82.

⁴⁰³ Hake erwähnt das Autorenprinzip und *„die kritische Analyse der repressiven Gesellschaftsstrukturen“* in der BRD als Hauptanliegen der Unterzeichner des Oberhausener Manifests. Deutsche Filmemacher verarbeiten *„die Widersprüche innerhalb der deutschen Nachkriegsgesellschaft und, damit verbunden, die Konventionen der filmischen Darstellung mittels eines der zentralen Themen im Diskurs der deutschen Identität: des Generationskonflikts und seiner Auswirkungen auf Familienstrukturen und Geschlechterrollen“*. Vgl. Sabine Hake: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbek bei Hamburg 2004. S.253.

⁴⁰⁴ Kittel erwähnt als Beispiel die NDR-Fernsehdokumentation *Polen in Breslau. Porträt einer Stadt* (1963), die die Aufbauleistung der Polen ausführlich thematisiert. Dem Reporter Neven-du Mont wurde der Vorwurf der philopolonischen kommunistischen Propaganda gemacht, was seitens Neven-du Monts nicht unbeantwortet blieb. Vgl. Manfred Kittel: Vertreibung der Vertriebenen? Der historische

Die „linke“ Wiederentdeckung von „Heimat“ im Laufe der '70er Jahre als Korrektiv für Kapitalismus lässt die Auseinandersetzung gewissermaßen entschärfen und macht den verlorenen Osten erneut fiktionalisierbar.

3.2. Verlorene Heimat im Rahmen des „Antiheimat“-Prinzips: *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff / 1979)

3.2.1. Grass verfilmt

Kennzeichnend für den erinnerungskulturellen Paradigmenwechsel um 1960 ist der Film *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff / 1979), einer der bekanntesten deutschen Filme im Ausland, der mehrere Auszeichnungen erhielt.⁴⁰⁵ *Die Blechtrommel* ist eine Verfilmung des Romans eines „anderen“ Vertriebenen, Günter Grass. Der Roman erschien 1959 als erster Teil seiner *Danziger Trilogie* und durchlief einen allmählichen Kanonisierungsprozess. Dabei führen der barock-groteske Erzählstil und die Absurdisierung von „Geschichte“ auf der Theaterbühne eine neue Form des Umgangs mit Trauma und Verlust ein.⁴⁰⁶ In diesem Sinne stellt der Grass-Roman im engeren Felde der Literatur um „Flucht und Vertreibung“ eine Zäsur dar, denn er überwindet den in den '50er Jahren vorherrschenden autobiographischen Erlebnisbericht, um eine ausgeprägt literarische Verarbeitung der historischen Vertreibungserfahrung zu unternehmen.⁴⁰⁷

Anders als die meisten literarischen Texte der '50er Jahre unternimmt der Roman keine nostalgische Verklärung der verlorenen „Heimat“. Anhand der Figur des Oskar

deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik 1961-1982. München 2007. S.42-45. Kittel bezieht sich auf zwei Dokumentarfilme aus dem Vertreibungsjahr 1965 (*Deutsche Heimat im Osten* vom Ufa-Regisseur Nicholas Kaufmann / *Jenseits von Oder und Neiße – heute* von Herbert Victor) mit lobenden Worten. Kittel hält diese Filme für Vertreter eines „mittleren Weges“ bzw. „objektiver als die der umstrittenen Fernsehfilme der Vorjahre“, denn sie zeigten „neben Aufbau auch viel Verfall“ und scheuten sich weder „das schwere Schicksal“ der verbliebenen Deutschen noch „die deutschen Kulturleistungen in den Ostgebieten im gesamtdeutschen Bewusstsein zu erhalten“ ins Bild zu setzen (Ebda., S.56-57).

⁴⁰⁵ Eine Handlungsskizze und Standfotos der wichtigsten Einstellungen des Filmes findet man in Rainer Lewandowski: *Die Filme von Volker Schlöndorff*. Hildesheim 1981. S.243-268.

⁴⁰⁶ Zur Nähe des Grass-Romans an Literatur und Theater des Absurden vgl. Werner Fritzen: „*Die Blechtrommel* - ein schwarzer Roman - Grass und die Literatur des Absurden“. In: *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal for Literary Studies*. Vol.21(1) 1986. S.166-189.

⁴⁰⁷ Zu den Phasen der Poetisierung der Vertreibungserfahrung in der deutschsprachigen Literatur vgl. Louis Ferdinand Helbig: *Der ungeheure Verlust. Flucht und Vertreibung in der deutschsprachigen Belletristik der Nachkriegszeit*. Wiesbaden 1996. S.65.

Matzerath, des Gnoms, der nicht wachsen wollte, lässt sich „Geschichte“ zwar als Trauma somatisieren, aber nicht mehr nur als deutsche Opfergeschichte. Oskar hat sich *nolens volens* auch schuldig gemacht, und zwar sowohl am Tode seiner beiden Väter, des deutschen Alfred Matzerath und seines mutmaßlichen polnisch-kaschubischen Vaters Jan Bronski, als auch daran, dass er im Auftrag des Propagandaministeriums im Fronttheater arbeitete. Der Vertreibung aus Danzig folgt ein gescheiterter Integrationsversuch im Westen. Oskar wird in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen, wo er trommelnd die Vergangenheit zurückruft und in Erzählung transformiert. Anders als im Heimatfilm derselben Zeit misslingt Oskars Beheimatung im Westen.

Hans Magnus Enzensberger bemerkt, Grass widerstehe der Versuchung, die Nazis zu dämonisieren: *„Grass stellt sie in ihrer wahren Aura dar, die nichts Luziferisches hat: in der Aura des Miefs“*.⁴⁰⁸ Indem Grass den „Hitler“ in jedem Kleinbürger studiert, wird Zwangsaussiedlung im Zusammenhang mit Nationalsozialismus in einen historisch-kausalen Kontext eingebettet, in dem es nicht nur Vertreiber und Vertriebene gibt.⁴⁰⁹ Für einen linken Regisseur, der sich auch in seinem vorherigen filmischen Werk mit „Heimat“ kritisch auseinandersetzte,⁴¹⁰ war die diskursive Verbindung des Erinnerungsortes „Flucht und Vertreibung“ mit der (angenommenen) Kollektivschuld der Deutschen ausschlaggebend. Im Nachhall der Erinnerungskriege der '60er Jahre verfilmt Schlöndorff einen Roman, der sich nicht nur mit Danzig befasst, sondern grundsätzlich auch mit den sozialhistorischen Ursachen für den Aufstieg des Nationalsozialismus.

⁴⁰⁸ „Wilhelm Meister auf Blech getrommelt“. In: Schlöndorff: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt 1979. S.12.

⁴⁰⁹ Habbo Knoch erläutert den entscheidenden Beitrag des Grass-Romans bei der erinnerungskulturellen Schwerpunktverlagerung seit 1960: *„Grass brach auch mit den bestehenden Codes, über den Nationalsozialismus zu schreiben. Dieser war im Nahraum Danzig nicht mehr fern, fremd und dämonisch, sondern nah und personifiziert; er war nicht nur über die Menschen gekommen, sondern auch aus ihnen, ging aber ebenso an ihnen vorbei. Grass rückte den von der ‚Bewegung‘ eingenommenen bürgerlichen Mittelstand als Mitträger des Nationalsozialismus kritisch ins Licht, beschrieb aber zugleich die Apathie, das Unberührtsein, die Kontinuität des privaten Lebens. (...) Oskars Trommel zitiert die Ikonographie der NS-Bewegung, aber er benutzt sie als Symbol seiner Weigerung, sich von der Erwachsenenwelt okkupieren zu lassen. Darin schwingt der Heimatverlust von Grass mit: Die Idylle Danzigs wurde von den Nationalsozialisten zerstört – und nicht erst von Polen oder Sowjets. Zwar gab es zuvor schon Ansätze in dieser Richtung, aber so weitreichend hatte diese Zuordnung von Ursache und Folge in Verbindung mit den SS-Verbrechen noch niemand vorgenommen“*. Vgl. „Das mediale Gedächtnis der Heimat. Krieg und Verbrechen in den Erinnerungsräumen der Bundesrepublik“. In ders.: Das Erbe der Provinz. Heimatkultur und Geschichtspolitik nach 1945. Göttingen 2001. S.296-297.

⁴¹⁰ Vgl. Schlöndorffs Filme: *Der junge Törless* (1966) und *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971).

Der Film *Die Blechtrommel* stellt auch insofern einen Ausnahmefall dar, als Literatur und Regisseur bei der Verfassung der Filmdialoge eng zusammenarbeiteten. In der Sendung „Notizbuch“ des Bayerischen Rundfunks (6-10-1978) äußerte Grass seine Zustimmung zum Autorenanspruch des Jungfilmers: Wenn Schlöndorff „*jemand gewesen wäre, der versucht hätte, sich ganz an die literarische Form anzulehnen, also einen filmischen Abklatsch des Romans zu machen, da hätte ich auch gar keine Einwilligung dazu gegeben. Erst, als ich merkte, dass der Schlöndorff in der Lage ist, die Syntax des Schriftstellers, den Periodenbau des Schriftstellers in die Optik der Kamera zu übersetzen, da war die Sache für mich geklärt*“.⁴¹¹

Als Vertreter des Neuen Deutschen Films verfilmt Schlöndorff *Die Blechtrommel* anhand einer unkonventionellen Filmsprache, die Danzig als „Heimat“ dekonstruiert. Der Regisseur experimentiert abwechselnd mit höheren und niedrigen Aufnahmewinkeln (Vogelperspektive vs. Froschperspektive des Kindes-Liliputaners) und Schärfentiefe. Damit wird der Bildhintergrund durch die Figuren aus dem Familien- und Freundeskreis Oskars bevölkert und so für die Inszenierung der bürgerlichen Gesellschaft des alten Danzigs bzw. die Distanzierung Oskars von dieser Welt nutzbar gemacht.⁴¹² Der Bezug auf visuelle Strategien des Stummfilms sowie auf andere Medien (wie z.B. Theater-im-Film) lässt die Scheinheiligkeit von „Heimat“ und seiner Menschen entlarven.

Der Verzicht auf Musik à la Heimatfilm und der Einsatz atonaler und dissonanter Musikmotive, komponiert von Maurice Jarre, verstärken das performative Potential der Sprache des Trommelns und des Glaszersingens, womit Oskar Matzerath im Roman seinen Protest ausdrückt. Weitere verfremdende Effekte wie Zeitraffer (*fast motion*), wie z.B. in der Vorgeschichte-Sequenz (von Agnes' Zeugung bis Oskars Geburt), und Zeitlupe (*slow motion*), wie der wie im Horrorfilm gefilmte Sturz aus der Kellertreppe, sind im Heimatfilm der '50er ebenfalls kaum zu finden. Die Inszenierung des Kellersturzes steht im krassen Gegensatz zur Jovialität des Geburtstagsfestes. Diese audiovisuellen Strategien konstituieren ein Spannungsfeld zwischen dem „Heimat“- und dem „Anti-Heimat“-Element, das im Sinne des Neuen Deutschen

⁴¹¹ In: Volker Schlöndorff: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt 1979. S.24. *Die Blechtrommel*-Verfilmung verkörpert auf exemplarische Weise die multiple bzw. kollaborative Autorschaft bei der Produktion eines Films. Zum Autorschaftsproblem im Film vgl. Markus Kuhn: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin 2011. S.115-117.

⁴¹² Vgl. Szene der Versammlung in der Matzerath-Wohnung an Oskars 3. Geburtstags (Die Blechtrommel. R: Volker Schlöndorff. BRD 1979. Min. 00.14.12').

Films mit der kritisch-reflexiven Entmythologisierung der heilen Welt von Papas Kino einhergeht.

Wegen der Länge des Romans verzichtete der Regisseur auf die Verfilmung des dritten Buchs des Romans und war auch zu weiteren Auslassungen und Zeitraffungen verpflichtet. Bei der Verfilmung der Vorgeschichte Oskars, der Besetzung Danzigs durch die Russen und der Vertreibung nach Westen lassen sich Ellipsen und Raffungen feststellen. Trotzdem entschied sich der Filmemacher in anderen Fällen für ein zeitdehnendes Verfahren, wie z.B. in der Szene der Belagerung der Polnischen Post durch die deutschen Streitkräfte im September 1939.⁴¹³ In Bezug auf die Nebenfiguren geht der Regisseur auch selektiv vor. Mehrere Figuren des Romans, wie z.B. Herbert Truczinski, der Trompetenspieler Meyn u.a., erscheinen im Film gar nicht oder nur oberflächlich, aber die Beziehung des Protagonisten zum katholisch getauften jüdischen Spielzeughändler Sigismund Markus, dem „Hüter“ von Oskars weißroten Trommeln, wird ausführlicher skizziert.

Drehorte des Filmes waren Danzig und Umland, Zagreb (Polnische-Post-Szenen), Berlin (Labesweg-Szenen), Paris und Normandie.

3.2.2. Oskar Matzerath und die „Heimat“

Im klassischen Heimatfilm ist die homogene Solidargemeinschaft auf dem Lande der Ort, wo sich der Einzelne zugehörig fühlt. Die Suggestion der Idylle konstituiert klare Bilder von Eigenem und Fremdem und stiftet dadurch Identität.⁴¹⁴

„Heimat“ ist im kritischen Autorenfilm dagegen ein Ort der Disharmonie, Intoleranz, Gewalt und Unterdrückung, aus dem der Protagonist zu fliehen versucht.⁴¹⁵ Präsent sind in der filmischen Version von *Die Blechtrommel* sowohl die regressive Sehnsucht nach Totalität, mütterlichem Schoss und symbiotischem Verhältnis mit Natur und Landschaft, zentrale Elemente des deutschen Heimatdenkens seit 1800, als

⁴¹³ Ebda., Min. 01.20.20' - 01.29.00'.

⁴¹⁴ Vgl. Claudia Beindorf: *Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygd-film 1930-1960*. Baden Baden 2001. S.17.

⁴¹⁵ Vgl. Fleischmanns Film *Jagdscenen aus Niederbayern* (1969) und Schlöndorffs *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971), die das Antiheimat-Prinzip des Neuen Deutschen Filmes exemplarisch verkörpern. Fleischmanns Protagonist ist homosexuell und wird deshalb vom Dorfpöbel tyrannisiert. In *Die Blechtrommel* wird Oskar Matzerath zum Probieren der Suppe gezwungen, in die seine Gleichaltrigen urinierten. Vgl. *Die Blechtrommel* 1979. Min. 00.27.15' - 00.29.20'.

auch der innere Drang nach Ferne, der Oskar zur Flucht aus Danzig mit Bebras Schauspieltruppe veranlasst.

Schlöndorff lehnt Heimatnostalgie nicht ab. Er schildert z.B. die Naturidylle bei Zoppot (Polen), wo er sich für die Dreharbeiten seines Films befunden hat, wie folgt: „Diesem Land würde ich auch nachtrauern. (...). Trauer ist nicht revanchistisch“.⁴¹⁶



Abb. 2: Die Blechtrommel. R: Völker Schlöndorff. BRD 1979. © Seitz GmbH Filmproduktion. Tina Engel als junge Anna Bronski. Min. 00.02.48'.

So ist der *establishing shot* des Films eine Totale des Kartoffelackers, wo Oskars Mutter gezeugt wurde (Abb. 2). Oskars Off-Stimme erzählt von seiner Großmutter Anna Bronski, die als junge Frau „ohne Ahnung“ „in ihren vier Röcken“ „im Herzen der Kaschubei“ saß.⁴¹⁷ Die Regie filmt Anna zuweilen aus einem höheren Aufnahmewinkel und lässt sie auf diese Weise ins Zentrum des Kaders positionieren.

Der Kartoffelacker erscheint auch in der letzten Szene des Filmes in Gegenüberstellung mit dem nach Westen fahrenden Zug. Dadurch wird der statische Charakter von „Heimat“ unterstrichen, die als zentrierter Raum bzw. „Herz der Welt“ in Dissoziation mit der Nationalität, weswegen man vertrieben wurde, imaginiert wird.

Ein wichtiges Element bei sämtlichen Szenen vor Oskars Geburt ist nach Schlöndorff die Musik Maurice Jarres. „Heimat“ wird durch diese Töne zugleich mythisiert und irrealisiert: „Dieser elektronische Sound würde den Film von letzten naturalistischen Schlacken befreien. Gleich im Prolog, bei der Szene auf dem Kartoffelacker zum Beispiel, klingt diese Musik wie Töne der Urmutter Erde. Die Kaschubei wird zur Urzeitlandschaft. ‚Ich beginne weit vor mir‘, sagt Oskar. Es sind seine pränatalen Vorstellungen. Der Embryo erinnert sich wegen der neunmonatigen Inkubation seiner

⁴¹⁶ Völker Schlöndorff: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt 1979. S.54.

⁴¹⁷ Die Blechtrommel 1979. Min. 00.01.01' - 00.04.48'. Grass umschreibt das Heimatliche als Paradies: „Was sucht Oskar unter den Röcken seiner Großmutter? Will er seinen Großvater Koljaiczek nachahmen und sich an der alten Frau vergehen? Sucht er Vergessen, Heimat, das endliche Nirwana? (...) unter den Röcken meiner Großmutter war immer Sommer, auch wenn der Weihnachtsbaum brannte, auch wenn ich Ostereier suchte oder Allerheiligen feierte. Nirgendwo konnte ich ruhiger nach dem Kalender leben als unter den Röcken meiner Großmutter“. Vgl. Günter Grass: Die Blechtrommel. S.160.

*Großeltern und Eltern. Das Unwirkliche seiner bewußt miterlebten Geburt steigert diese Musik ins Traumhafte“.*⁴¹⁸

Anders als die positiven Helden- und Opferfiguren im deutschen Genrefilm der '50er Jahre ist der Trommler Oskar Matzerath sowohl in der literarischen als auch in der filmischen *Blechtrommel*-Version keine heimatintegrierte Figur, sondern ein Außenseiter. Die äußerliche Dysmorphie Oskars, der das Wachsen, also die natürliche Entwicklung eines Menschen, bewusst eingestellt hat, weist auf seine innerliche Spaltung und mangelnde Sozialisation hin. Der das Wachstum verweigernde Oskar verkörpert also alles, was das narzisstische Selbstbild der bürgerlichen Gesellschaft potentiell bedrohen würde.

Dass Oskar ein „*hellhöriger Säugling*“ war bzw. seinen Individuationsprozess schon vor seiner Geburt vollendet hat,⁴¹⁹ verleiht ihm die Reflexivität einer Autorfigur jenseits jeglicher „Heimat“.⁴²⁰ Die besonders ausgeprägte Subjektivität Oskars wird im gesamten Film durch Strategien der subjektiven Kamera hervorgehoben. Ein charakteristisches Beispiel ist Oskars Geburt, die in der filmischen Version von *Die Blechtrommel* aus der ungewöhnlichen Perspektive des Säuglings gefilmt ist (Abb. 3.1. – 3.6.).



Abb. 3.1. – 3.6.: Die Blechtrommel. R: Volker Schlöndorff. BRD 1979. © Seitz GmbH Filmproduktion. David Bennent, Mario Adorf, Angela Winkler, Daniel Olbrychski. Min. 00.09.28' - 00.10.59'.

⁴¹⁸ Volker Schlöndorff: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt 1979. S.119.

⁴¹⁹ Günter Grass: Die Blechtrommel. S.52.

⁴²⁰ Der Autorenstatus interessierte die Vertreter des Neuen Deutschen Filmes, die sich – wie allgemein bei Regisseuren der europäischen Nouvelles Vagues der Fall war – als Genies bzw. Autorenfilmer verstanden. Vgl. Thomas Elsaesser: Der neue deutsche Film: von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München 1994. S.115-169.

Das Trauma der Geburt und die damit einhergehende existentielle Angst des Säuglings werden also hier nicht verdrängt. Oskar hat bei dieser untypischen Geburtsszene (gekippte Kader u.ä.), die dem grotesken Erzählstil der literarischen Vorlage völlig entspricht, kaum das Aussehen eines Neugeborenen.⁴²¹

Obwohl mehrere selbstreflexive Passagen des Romans im Film nicht übernommen werden konnten, respektiert der Filmmacher den Status des Protagonisten als Ich-Erzähler, indem er diesen als einzige Figur das Geschehen aus dem Off kommentieren lässt (*voice-over*). Nicht Oskars Erwachsenenstimme, wie der kinematographische Regelfall ist, sondern seine Kinderstimme wird dabei eingesetzt. Oskar erlebt das Erzählte, ist aber zugleich in der Lage, breitere historische Zusammenhänge zu erkennen. So oszilliert die Figur des Protagonisten innerhalb und außerhalb der Diegese.⁴²²

Die Sehnsucht nach Verschmelzen mit „Heimat“ und Mutter ist in *Blechtrommel* nicht erfüllbar, insofern nach Abnabelung keine „*Rückkehr in die embryonale Lage*“ mehr möglich sei. Dieser Zusammenhang wird bereits in der Kartoffelacker-Szene deutlich. Obschon die heimatliche Landschaft dort einen im Prinzip affektiv positiv besetzten Raum darstellt, verweist die Filmsprache nicht auf Harmonie und Ganzheit. Der Einsatz von optischen Verfremdungen wie unscharfen Konturen und leichter *fast motion*, wodurch die Figuren als Karikaturen erscheinen, sowie von Schnitttechniken des Stummfilms (u.a. kreisförmige Irisblende), lässt „Heimat“ in Frage stellen.

⁴²¹ Wenzel bezieht sich auf die Realitätsauffassung bei geschichtsreflexiven deutschen Filme der '60er und '70er Jahre, die gegen den autoritären musealisierenden Historismus konventioneller Geschichtsfiktionen arbeiten: „*Begreift man Film als Gedächtnisraum und nicht als Fenster zur Welt/Geschichte, dann scheint ein neues Verständnis von Realismus möglich. Realistisch ist dann eine geschichtliche Haltung, die sich aus tief antirealistischen Wurzeln speist, da sie gegen die bestehende Realität und gegen festumrissene Wirklichkeitsvorstellungen protestiert. Realismus als eine Haltung des Protests gegenüber einer Wirklichkeitsauffassung, die Wirklichkeit als Real-Roman repräsentiert und den Zuschauer in diesem Prozeß zum indifferenten Spaziergänger in der Wirklichkeit macht, vertraut den gesellschaftlichen Erfahrungen und Phantasien des Zuschauers. (...) In der Ermöglichung dieser sich selbstregulierenden Freiheit der gesellschaftlichen Wahrnehmungsproduktion erscheint ein positiver, politisch fundierter Realismus-Begriff vorstellbar*“. Vgl. Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren*. Stuttgart 2000. S.441.

⁴²² Im Sinne der Terminologie Kuhns ist Oskar eine extra-homodiegetische Erzählfigur, weil er als Erzähler nicht zu sehen ist, sondern aus dem Off erzählt. Schlöndorff hat aber auch eine Szene gedreht, wo sich Oskar mit Goethe und Rasputin vergleicht. Hier ist er ein intradiegetischer Erzähler, der direkt in die Kamera spricht. Diese Szene ist in der Endversion des Filmes nicht enthalten. In Bezug auf filmische Erzählsituationen bemerkt Kuhn Folgendes: „*Im Fall einer homo- oder autodiegetischen SEI (sprachliche Erzählinstanz) im Film kommt es zu komplexeren Formen als in der Literatur, weil sich im Voice-over sowohl ein erzählendes als auch ein erzähltes Ich verbirgt, das in Spannung zum gezeigten Ich der Szene stehen kann. Das erlebende Ich der Literatur kann im Film ‚zergliedert‘ sein und in ein durch die SEI erzähltes und ein von der VEI (visuelle Erzählinstanz) gezeigtes Ich*“. Vgl. Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin 2011. S.96.

Im Unterschied zu den weiten und fast menschenleeren Außenräumen wirken Innenräume in der *Blechtrommel*-Verfilmung klaustrophobisch. Durch längere Brennweiten werden tiefe Räume gestaltet, die die Enge der kleinbürgerlichen Welt suggerieren.⁴²³ Teilsicht und Übersicht erscheinen als komplementär: Obwohl Oskar vom Kirchturm aus einen Überblick über die Stadt Danzig hat, hat er keinen Zugang zur Pension Flora, wo sich seine Mutter mit ihrem Geliebten Jan Bronski befindet, außer auf der Ebene der mentalen Projektion.⁴²⁴ Der Gegensatz zwischen der Totalität des Landschaftsblicks und der Undurchsichtigkeit des sozialen Raums trägt zur Dekonstruktion der ontologischen Sicherheit von „Heimat“ bei.

Ein oft diskutiertes Element bei der *Blechtrommel*-Verfilmung ist das Filmen aus niedrigen Aufnahmewinkeln, wodurch der Blick des Kindes bzw. Zwerges nachgeahmt wird. Aus der Kombination der Froschperspektive mit der Vogelperspektive ergibt sich auf *mise-en-scène*- und Montage-Ebene ein besonderes Oben-Unten-Zusammenspiel, das die Erwachsenen- und die Zwergenwelt gegenüberstellen lässt. So muss Oskar zwar zu den Erwachsenen hinaufschauen, aber vom Glockenturm aus schaut er auf Danzig hinab.

Im Rahmen dieser Topologie und Körpersemantik wechselt Oskar nach Belieben die Frosch- gegen die Vogelperspektive. Anders als beim panoramatischen Blick vom Dom aus sucht Oskar in der Maiwiese-Szene seine Position unter der Tribüne, um die Nazi-Kundgebung zu zerstören. Der Regisseur reproduziert den Blick Oskars, der aus seinem Versteck zwar nur die Beine der Versammelten sehen, aber die Handlung bestimmen kann. Zum anderen filmt er die Kundgebung auch von oben, um den Gegensatz zwischen Ordnung und Anarchie (verursacht durch Oskars Gegen-den-Takt-Trommeln) zu visualisieren. Die Trommel wird damit zum nonverbalen Machtinstrument, das die Homogenität und Einheit suggerierende Nazi-Rhetorik dekonstruiert.⁴²⁵ Die Ästhetik der körperlichen Proportionen lässt hier das konventionelle Schema

⁴²³ Hier lehne ich mich an die Raumtypologie von Rayd Khouloki: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin 2007. S.113-123.

⁴²⁴ Die *Blechtrommel* 1979. Min. 00.34.10' - 00.39.33'.

⁴²⁵ Ebda., Min. 00.48.30' - 00.54.38'. Schlöndorff tut hier nichts anderes als die im Roman vorhandene Perspektivenstruktur (oben vs. unten) mit filmischen Mitteln auf die Leinwand zu übertragen. Chong bemerkt: „Insofern die Welt ‚von unten‘ den Mikrokosmos – Individual- bzw. Familiärsphäre – symbolisiert und die Welt ‚von oben‘ den Makrokosmos – Gesellschaft bzw. Geschichte, werden die beiden Welten bei Grass nicht getrennt, vielmehr bilden sie eine verschränkte Einheit, in der der Autor seine Balance findet“. Vgl. Jin-Sok Chong: Offenheit und Hermetik. Zur Möglichkeit des Schreibens nach Auschwitz: Ein Vergleich zwischen Günter Grass' Lyrik, der *Blechtrommel* und dem Spätwerk Paul Celans. Frankfurt a.M. 2002. S.111.

Oben=gut bzw. gesund vs. Unten=schlecht bzw. krankhaft also relativieren und umdeuten.⁴²⁶



Abb. 4: Die Blechtrommel. R: Volker Schlöndorff. BRD 1979. © Seitz GmbH Filmproduktion. Min. 01.51.30'.

Ähnlich wird mit dem Groß-Klein-Gegensatz verfahren, wie bei Bebras Fronttheater, wo die Uniform tragenden Liliputaner den NS-Maximalismus gewissermaßen ins Lächerliche ziehen (Abb. 4).

In der Normandie-Szene (Picknick auf dem riesengroßen Betonbau) wechseln sich Einstellungen mit der Kamera auf Augenhöhe der Zwergfiguren mit distanzierenden Totalen ab. Der Zuschauer neigt zunächst dazu, die Zwergenperspektive als die Normalperspektive zu empfinden, bis die darauffolgende Totale diesen Eindruck untergräbt (Abb. 5.1. – 5.2.). Diese auf dem Groß-Klein-Gegensatz basierende Ästhetik stellt m.E. eine audiovisuelle Parallele der Grass'schen Ironie.



Abb. 5.1. – 5.2.: Die Blechtrommel. R: Volker Schlöndorff. BRD 1979. © Seitz GmbH Filmproduktion. Die Liliputaner in Normandie. Min. 01.43.34', 01.44.00'

Infolgedessen hängt die Umkehrung von Raumkonstellationen und Perspektivenstrukturen mit den Grundeigenschaften zusammen, die Oskar Matzerath nach Michael Palencia-Roth zum „*Anti-Faust*“ machen: „*Instead of the hunger for limitless space, we see fear before it, agoraphobia. Instead of the attempt to transcend the limitations of time, we see willing entrapment within it. Instead of historical optimism, we see*

⁴²⁶ Aus der Sicht einer Filmmetaphorologie kommentiert Kathrin Fahlenbrach: „Dabei verräumlichen einfache Metaphern wie ‚oben ist gut‘ - ‚unten ist schlecht‘; ‚oben ist reich‘ - ‚unten ist arm‘ oder ‚oben ist Freude‘ - ‚unten ist Angst‘) kognitive und emotionale Zielbereiche, die die narrative Grundstruktur eines Filmes kennzeichnen. Innerhalb kognitiver Semantik wird ‚oben‘ in der Raumdarstellung meist mit Macht und/oder positiven Emotionen verbunden; innerhalb sozialer Topologien sind tiefer gelegene Bereiche in der Regel Ausdruck von sozialer/politischer/kultureller Schwäche und negativen Emotionen (wie Angst oder Wut)“. Vgl. Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik im Film und Fernsehen. Marburg 2010. S.182.

*historical pessimism; instead of a belief in evolution and progress, we see a desire to regress; instead of striving, the key in Goethe's work to Faust's salvation, we see quiescence. And, finally, instead of music, we hear 'anti-music' (...). Grass's point of view remains largely consistent in that everything is seen from the obverse side, from the perspective of insanity, from below“.*⁴²⁷

3.2.3. Kontextualisierung von „Flucht und Vertreibung“

Anders als in *Waldwinter*, wo die Handlung in den letzten Kriegstagen beginnt und auf diese Weise „Flucht und Vertreibung“ enthistorisieren lässt, beginnt der Grass'sche Held seine Erzählung mit dem Satz: „*Ich beginne weit vor mir*“. Gegen die allgemeine Verdrängungstendenz der '50er Jahre lässt Grass das Heimatverlust-Trauma als Konsequenz der historischen Umwälzungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts kontextualisieren. Aus der Perspektive der '70er Jahre übernimmt Schlöndorff in seinem Film dieses Argumentationsschema und entwickelt es weiter.

Ein Beispiel für die diskursive Verbindung von Nationalsozialismus und Heimatverlust ist die Kontextualisierung der sog. Reichskristallnacht, der folgende Einstellungen vorangehen:

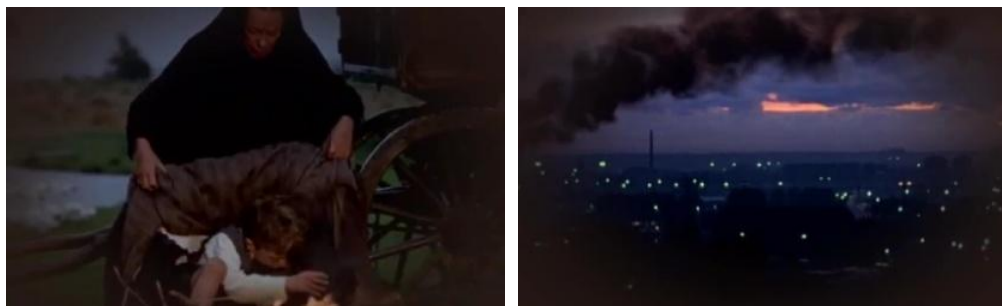


Abb. 6.1. – 6.2.: Die Blechtrommel. R: Volker Schlöndorff. BRD 1979. © Seitz GmbH Filmproduktion. Berta Drews, David Bennent. Min. 01.17.07' - 01.17.31'.

Oskar befindet sich isoliert von der Außenwelt in seinem heimatlichen Paradies unter den vier Röcken seiner Großmutter und trauert um seine verstorbene Mutter (Abb. 6.1.). Anschließend wird eine Totale der Stadt Danzig mit den rauchenden Schornsteinen gezeigt (Abb. 6.2.). Oskars Off-Stimme erzählt von einem leichtgläu-

⁴²⁷ Michael Palencia-Roth: „The Anti-Faustian Ethos of *Die Blechtrommel*“. In: Journal of European Studies, Sep 1, 1979, Vol.9(3). Chalfont St. Giles 1979. S.174-175.

bigen Volk, das an den Weihnachtsmann glaubte, der in Wirklichkeit der Gasmann war. Der Rauch der Danziger Schornsteine verweist auf das bevorstehende Juden-Pogrom und den Holocaust. In der *Blechtrommel*-Verfilmung wird also der Verlust der Mutter bzw. der „Heimat“ mit den Verbrechen des Nationalsozialismus explizit korreliert.

Außerdem positionierte der Regisseur die etwas längere Szene der Polnischen Post in die Mitte des Films. Die Polen erscheinen hier nicht als die Vertreiber, wie im Narrativ der Vertriebenenverbände, sondern als hoffnungslos Belagerte.⁴²⁸ In Bezug auf die historische Interpretation der Vertreibung herrscht also Übereinstimmung zwischen Literat und Regisseur.

Volker Schlöndorff verfilmte also den Roman eines politisch engagierten Autors, in dessen literarischem Werk – einschließlich seiner Essays, Zeitungsartikel, Interviews, Reden usw. – die deutsche Vergangenheit eine zentrale Rolle spielt.⁴²⁹ Insbesondere deutscher Täterschaft schreibt Grass eine besondere Bedeutung zu. So bezeichnet er den Zivilisationsbruch Auschwitz als „die Schamschwelle, die mitgedacht werden muss“:⁴³⁰ „Wir kommen an Auschwitz nie vorbei. Wir sollten, so sehr es uns drängt, einen solchen Gewaltakt auch nicht versuchen, weil Auschwitz zu uns gehört, bleibendes Brandmal unserer Geschichte ist und – als Gewinn! – eine Einsicht möglich gemacht hat, die heißen könnte: jetzt endlich kennen wir uns“.⁴³¹

Grass verstand also Auschwitz nicht nur als Schattenseite der deutschen Geschichte, als eine möglichst bald zu heilende Wunde, sondern als eine Zäsur, die das Selbstverständnis der Deutschen in der Ewigkeit prägen sollte.⁴³² Weil Grass kollektiv Verdrängtes literarisch verarbeitete, entsprach er dem politischen Anliegen der radikali-

⁴²⁸ In seinem Film *Strajk - Die Heldin von Danzig* (2006-2007) widmet sich Schlöndorff einem rein polnischen Thema, also dem Solidarnosc-Aufstand.

⁴²⁹ Grass verbindet seine literarische Arbeit explizit mit seinem Nachdenken über Deutschland: „Solange mir das Schreiben als bewusster Prozess von der Hand geht – mittlerweile während fünf Jahrzehnten –, lag mir die Geschichte, vordringlich die deutsche, quer. Sie war nicht zu umgehen. Selbst die kühnsten artistischen Seitensprünge führten mich immer wieder in ihren mäandernden Verlauf. (...). Keine noch so gemütvoll abgekapselte Idylle war von den Einbrüchen des Zeitgeschehens sicher. Das Private fand nur auf Abruf statt. Immerfort setzte die Geschichte dröhnend ihre Daten“. Vgl. Günter Grass: *Literatur und Geschichte*. Rede anlässlich der Verleihung des „Prinz von Asturien“-Preises in Oviedo, 22.10.99. Göttingen 1999. S.53-54.

⁴³⁰ In: Rudolf Augstein / Günter Grass: *Deutschland, einig Vaterland?* Ein Streitgespräch. Fernsehdiskussion unter Leitung von Joachim Wagner (Februar 1990). Göttingen 1990. S.55.

⁴³¹ Günter Grass: *Schreiben nach Auschwitz*. Frankfurt a. M. 1990. S.41-42.

⁴³² Das Geschichtsbild von Günter Grass war antiteleologisch, bzw. nach Antoinette Delanay eher Schopenhauer als Hegel-geprägt. Vgl. *Metaphors in Grass' Die Blechtrommel*. New York 2004. S.13.

sierten Jugend der '60er und '70er Jahre, die ihre Eltern als Täter oder Mitläufer beschuldigte.

Vergangenheit ist nach Grass' Ansicht jedoch nicht zu bewältigen, weil Vergangenheit und Gegenwart nicht kategorisch zu trennen seien. In seinem Gespräch mit Harro Zimmermann erläutert Grass seinen Standpunkt klar: „*Was ist Geschichte? Geschichte nennen wir etwas, von dem wir annehmen, dass es abgelagert sei. Wir ordnen es der Vergangenheit zu. Und ich kann mich hier nur wiederholen: Wir erleben mit Erschrecken, wie abgelebte Geschichte virulent wird, wie sie in Gegenwart hineinragt. Also ist sie für mich Teil der Realität*“.⁴³³

Die Heimatverlust-Erfahrung und die Dynamik der Geschichte als Präsenz des Vergangenen im Gegenwärtigen sind also Grass' zentrale Denk- und Schreibmotive. Denn es sei Aufgabe des Schriftstellers, „*die Vergangenheit nicht ruhen zu lassen*“, „*zu schnell vernarbte Wunden aufzureißen*“, „*in versiegelten Kellern Leichen auszugraben*“, „*verbotene Zimmer zu betreten*“.⁴³⁴ Genau dies tut die Trommel Oskars innerdiegetisch für die Danziger Kleinbürger und außerdiegetisch für die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft.

Die selbstreflexive Thematisierung des Erinnerungs- und Narrationsaktes in *Die Blechtrommel* verweist auf Grass' nicht-lineare Geschichtskonzeption.⁴³⁵ Die verschiedenen Zeit- und Erzählebenen werden so miteinander verschachtelt, dass Vergangenheit und Gegenwart ineinander gehen. Im Film wird auf den narrativen Rah-

⁴³³ Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche. Göttingen 1999. S.169

⁴³⁴ Günter Grass: Fortsetzung folgt... Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur. Stockholm, 07.12.99. Göttingen 1999. S.27.

⁴³⁵ Frizen kommentiert über Grass' Erzählweise: „*Obwohl scheinbar chronologisch ‚nach vorn‘ erzählt wird, hat der Zeitverlauf zyklischen Charakter. Die Geschichte löst sich aus einem quasi-mythischen, zeitlosen Urgeschehen auf dem kaschubischen Kartoffelacker und mündet zurück in die Zeitlosigkeit des exemten Erzählerräumen. Das Verwobensein von Erzählzeit und erzählter Zeit stört zudem die Lesererwartung, die sich am Gattungscharakter einer ab ovo erzählenden Autobiographie orientiert. Trotz der Perspektive des Erzählers, die dem Schreibakt nicht gleichzeitig, sondern Retrospektive ist, verwachsen am Ende des Romans Schreibzeit und Zeit des Erlebens zu einer Einheit. Fugenlos geht die Zeit des Endes über in die Erzählergegenwart des Anfangs. In einem umfassenden Bewußtseinsstrom sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eins: Die Vergangenheit des Achtundzwanzigjährigen, der seiner Verhaftung entgehenfährt, die Vorvergangenheit des Erzählers, der noch einmal die Situation seines Lebens Revue passieren läßt, die Gegenwart in der Bettexistenz als gerade Dreißigjähriger und die Prospektive in eine sinnlose Zukunft, in die er aufbrechen muß. Obwohl die Struktur der Geschichte eine historia tripartita und damit Entwicklung unterstellt, verfährt sie in einem Zirkel, auf den das Ich mit Melancholie reagiert*“. Vgl. Werner Frizen: „*Die Blechtrommel* ein schwarzer Roman - Grass und die Literatur des Absurden“. In: Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft, 1986, Vol.21(1). S.182-183.

men des Romans zugunsten der chronologischen Erzählung verzichtet, womit Grass angesichts des Medienwechsels auch einverstanden war.⁴³⁶

Grass' pessimistisches Geschichtsbild ist aber mit der Weltsicht der Jungfilmer nicht kongruent: So endet der Film mit Oskars Entschluss zum Wachsen und der Flucht nach Westen, was auf einen generationellen Neuanfang im Westen hoffen lässt. Der Tod des Nazi-Vaters Alfred Matzerath und der Entschluss zum Wachsen, also reif zu werden, markieren zwei sinnstiftende Ereignisse: die jüngere Generation löst sich zum einen von der „schuldigen“ Väter-Generation, zum anderen von Papas Kino. Der Verzicht auf „Heimat“ durch die Vertreibung nach Westdeutschland erscheint also bei Schlöndorff – anders als bei Grass – als erlösendes, kathartisches Ereignis.⁴³⁷

Grass' Oskar wird als Melange aus Edlem und Dämonischem (bzw. als Figur zwischen Goethe und Rasputin) beschrieben. Da er als erwachsenes Kind geboren wird, kann er die völlige Unschuld der Kindheit nicht beanspruchen. Der literarische Oskar versteht sich also grundsätzlich als Künstler und weniger als Nazidissident: *„Bin ich, der Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt, deshalb ein Widerstandskämpfer? Ich muss diese Frage verneinen und bitte auch Sie, die Sie nicht Insassen von Heil- und Pflegeanstalten sind, in mir nichts anderes als einen etwas eigenbrötlerischen Menschen zu sehen, der aus privaten, dazu ästhetischen Gründen, auch seines Lehrers Bebra Ermahnungen beherzigend, Farbe und Schnitt der Uniformen, Takt und Lautstärke der auf Tribünen üblichen Musik ablehnte und deshalb auf einem bloßen Kinderspielzeug einigen Protest zusammentrommelte“*.⁴³⁸

Schlöndorffs Oskar ist hauptsächlich ein *enfant terrible*, das sich mit der zum Nazismus neigenden Erwachsenenwelt nicht abfinden kann und deswegen dagegen Protest erhebt.⁴³⁹ Der Fokus wird hier mehr auf die Scharfsinnigkeit Oskars als auf seine Widersprüche gelegt. Passagen, in denen Oskar eine moralisch verwerfliche Tat voll-

⁴³⁶ Vgl. BR-Sendung „Notizbuch“ (6-10-1978). In: Volker Schlöndorff: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt 1979. S.23.

⁴³⁷ Kein Zufall, dass Günter Grass in seinem Spätwerk (*Unkenrufe*, *Im Krebsgang* u.a.) die Generation der '68er beschuldigte, dass diese mit aufklärerischem Stolz dem Irrtum unterlag, die Vergangenheit für allemal bewältigt zu haben.

⁴³⁸ Günter Grass: Die Blechtrommel. S.158. Im Roman wird eine pseudo-dialogische Situation geschaffen, indem der Leser per „Sie“ adressiert wird, was in den Film nicht übernommen wird.

⁴³⁹ Dazu vgl. Maurizio Pirro: „Livelli strutturali e ricostruzione dell' intreccio nella *Blechtrommel* di Volker Schlöndorff“. In: Between, 01 December 2012, Vol.2(4). Directory of Open Access Journals (DOAJ). Vgl. <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/574> (23-12-2016).

bringt, z.B. wenn er seine glaszersingende Stimme benutzt, um Schaufenster von Geschäften zu zerstören und tadellose Bürger zum Diebstahl zu verführen, werden deshalb nicht verfilmt.⁴⁴⁰

Im Film braucht Oskars Neigung zur Anarchie jeweils eine moralische Begründung, und zwar vor allem im Sinne des Widerstands gegen die Nazis, damit der filmische Oskar trotz seiner Ambivalenz als Identifikationsoption fungieren kann. Deshalb wählte Schlöndorff für die Protagonistenrolle nicht einen „Zwerg“, sondern ein Kind mit Wachstumsproblemen (David Bennent) mit dem Argument, der Zuschauer identifiziere sich eher mit einem Kind als mit einem Zwerg.⁴⁴¹ Durch diese Wahl kommt der intergenerationelle Aspekt deutlicher als im Roman zum Tragen.

Oskars Trommel symbolisiert folglich den Protest einer aufgeklärten Kindheits- und Jugendgeneration gegen die Nazi-begeisterte Erwachsenenwelt.⁴⁴² In Fritz Radatz' Worten: *„Der Blick von unten entkleidet die Erwachsenen aller Würde, wird ihnen gerecht, indem er ihre Ungerechtigkeit wahrnimmt“*.⁴⁴³

Dieses Element hat Schlöndorff also am meisten motiviert, 20 Jahre nach der Erscheinung des Romans den Grass-Text zu verfilmen. Er erklärt, was an der Hauptfigur Oskar Matzerath besonders faszinierte: *„Für mich ist zunächst mal das wichtigste und ausschlaggebende die Hauptfigur, dieser Oskar Matzerath; ein Junge, der einfach nicht erwachsen werden will, der dem Traum der Kindheit nachhängt, der keine Verantwortung möchte, der sich der Gesellschaft verweigert – und das ist ja ein Motiv, was besonders aktuell ist heute. Der Junge verweigert sich, bis zum Wachstum, protestiert aber trotzdem, und zwar so lautstark und schrill, daß dabei Glas zu Bruch geht. Insofern ist dieser Oskar Matzerath eine Ausgeburt unseres Jahrhunderts und vielleicht auch unserer deutscher Geschichte“*.⁴⁴⁴

Der BRD-Teil – mitsamt des narrativen Rahmens der psychiatrischen Anstalt – wird also nicht nur aus Ökonomie-Gründen weggelassen. Denn, wenn der Roman als

⁴⁴⁰ Dabei bekennt sich der literarische Oskar, das Böse habe ihn zu diesem Verhalten befohlen und er empfinde keinerlei Reue. Vgl. Günter Grass: Die Blechtrommel. S.165-166. Die Zerstörung des Schaufensters als Vorbote der Reichskristallnacht fehlt im Film ganz.

⁴⁴¹ Volker Schlöndorff: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt 1979. S.24.

⁴⁴² Dazu vgl. Avraham Rot: „The Infantilization of Evil: The Tin Drum and the Intergenerational Dynamics of Remembrance of the Second World War in West Germany“. URL: <http://www.cgs.huji.ac.il/Infantilization%20of%20Evil.pdf> (23-12-2106).

⁴⁴³ „Die Blechtrommel“. Eine Besprechung nach zwanzig Jahren. In: Schlöndorff: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt 1979. S.6.

⁴⁴⁴ Ebda., S.22.

Antwort gegen die kollektive Verdrängung der Vergangenheit in den '50er Jahre gewesen ist,⁴⁴⁵ dann war der Film durch ein neues Bürgerbewusstsein inspiriert, das vom Abstand von den Nazi-Eltern und von der Befreiung von der Vergangenheit ausging. Oskars Wachsen und seine Heimatverlustannahme haben im Film somit den Wert der Wiederherstellung einer gestörten Ordnung.

Julia Knight konstatiert den schuldbefreienden und identitätsstiftenden Effekt dieses Protestes der Nachwuchsgeneration gegen die eigenen Eltern: *„these films are also very much a product of the way in which concerns within West German society shifted during the 1970s from steadfastly denying the Nazi past, from consuming American culture and allowing others to represent German history for them, to trying to evolve a self-determined German identity“*.⁴⁴⁶

Die dadurch „bewältigte“ Vergangenheit fungierte seit 1980 zunehmend als Ausgangspunkt für Tendenzen, den Nationalsozialismus zu historisieren. Auch wenn diese Diskurse heftig kritisiert und zum Anlass öffentlicher Auseinandersetzungen wurden, ist ihre Rolle bei der Wiederaufnahme eines selbstbewussten Nationalismus seit 1989/90 (im Sinne von *„Wir sind wieder wer“*) nicht zu leugnen. Darauf werde ich in den folgenden Kapiteln eingehen.

4. „Flucht und Vertreibung“ in den '80er Jahren

⁴⁴⁵ Dazu vgl. Bernd Neumann: „Konturen ästhetischer Opposition in den fünfziger Jahren. Zu Günter Grass' ‚Die Blechtrommel‘ (Erscheinung 1959)“. In: Durzak: Zu Günter Grass: Geschichte auf dem poetischen Prüfstand. Stuttgart 1985. S.46-64.

⁴⁴⁶ Julia Knight: New German Cinema. S.26. Vgl.

<http://cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf> (19-12-2016).

In Bezug auf den behaupteten Gegensatz zwischen Väter- und Söhngenerationen bemerkt Aleida Assmann jedoch Folgendes: *„Die 68er Generation präsentierte sich in all diesen Punkten als diametral entgegengesetzt zu den 45ern; auf die erwachsene und angepasste Generation folgte, die einen revolutionären jugendlichen Habitus kultivierte und demonstrativ den Bruch mit ihren Vätern (und in einem sehr viel geringeren Ausmaß auch mit ihren Müttern) vollzog, womit sie eine tiefe Zäsur zwischen erster und zweiter Nachkriegsgeneration markierte. Diese unterschwelligsten Gegensätze zwischen 45ern und 68ern haben aber keineswegs verhindert, dass sich beide Generationen in ihren Zielen und Projekten auch miteinander verbündeten. Auf derselben generationellen Basis waren sehr unterschiedliche Haltungen und Positionen möglich. Die politische Revolte der späten 60er Jahre wurden von eminenten 45ern vorbereitet und mitgetragen (man denke an Enzensberger, Walser, Grass), und auch das andere große Projekt der 68er Generation, die Schaffung einer Erinnerungskultur an Nationalsozialismus und Holocaust, ist von 45ern wesentlich mitgestaltet worden“*. Vgl. Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München 2007. S.45-46. Die vorliegende Verfilmung stellt zweifellos die Frucht einer solchen Zusammenarbeit eines Vertreters der 68er (Schlöndorff) mit einem 45er (Grass) dar.

4.1. Erinnerungskulturelle Landschaft in der Ära Kohl

Der Regierungswechsel von 1982 hatte auch bezüglich des kollektiven Erinnerns an „Flucht und Vertreibung“ Schwerpunktverlagerungen zur Folge. Aus dem rechts-konservativen Lager wird eine Kritik an der Erinnerungskultur der '60er Jahre laut, die den Fokus auf NS-Zeit und deren Nachwirkungen in der BRD gestellt hatte. In erinnerungspolitischer Hinsicht führte dies zu einer bedingten Rückkehr zu Thesen der '50er Jahre. Im Rahmen der Täter-Opfer-Problematik gewinnt der Deutsche als Opfer des II. Weltkriegs an Bedeutung. So werden die an Deutschen begangenen Verbrechen wieder gegen die von Deutschen begangenen Verbrechen ausgespielt. Dies rief auch berechtigte Einwände hervor, weswegen man sich damit in den Medien auseinandersetzte.

Harald Schmid beschreibt diesen geschichts- bzw. erinnerungspolitischen Wandel wie folgt: *„Im konservativen politischen und kulturellen Spektrum war während der christdemokratischen Oppositionszeit bis 1982 ein Unbehagen gewachsen: einerseits am Stellenwert von (deutscher) Geschichte im Allgemeinen, andererseits an der zunehmenden Präsenz eines scheinbar auf den Nationalsozialismus verengten Geschichtsbewusstseins. Sozusagen Motoren dieser Entwicklung waren die scharfen Auseinandersetzungen um Geschichte als Schulfach und um die ‚Neue Ostpolitik‘. Letztere nährte auf konservativer Seite einen tiefen Argwohn, mit den deutschen Ostgebieten werde auch die dazugehörige deutsche Geschichte aufgegeben. Unter dem Schlagwort der ‚Tendenzwende‘ formierte sich dann die zunächst publizistische und bald auch politisch-kulturelle Gegenbewegung zur behaupteten Vorherrschaft linker respektive sozial-liberaler Geschichtsbilder. (...). Dieser nationalpolitisch motivierte Umbruch gehört zu den Konstitutionsbedingungen jener ‚geistig-moralischen Wende‘, die Bundeskanzler Helmut Kohl im Kontext der Regierungsübernahme im Herbst 1982 programmatisch ausrief“.*⁴⁴⁷

Nach Kölsch war diese erinnerungskulturelle Wende u.a. mit dem Desiderat der historischen Fundierung eines neuen, relativ entlasteten nationalen Selbst verbunden: *„Der Begriff der Nation erfuhr einen ungeheuren Aufschwung, und es scheint, als*

⁴⁴⁷ „Von der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ zur ‚Erinnerungskultur‘. Zum öffentlichen Umgang mit dem Nationalsozialismus seit Ende der 1970er Jahre“. In: Paul/Schossig: Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen 2010. S.181.

*diene er als Ersatzkommunikation für eine ‚schwierige‘ Geschichte, die naive Identifikation einfach nicht zulässt. (...). Der Rückgriff auf nationalgeschichtliche Traditionen ging mit einer ‚Normalisierung‘ der NS-Geschichte einher. Vor allem für (neo)konservative Politiker und Historiker war das logisch“.*⁴⁴⁸

Die Konstruktion der nationalen Meistererzählung erfolgte aber nun nicht über die Verdrängung der NS-Vergangenheit wie in den '50er Jahren, sondern im Gegenteil über die Überpräsenz von „Geschichte“ im politischen Diskurs der BRD. Der Historikerstreit, die Rede Richard von Weizsäckers zum Anlass des 40. Jahrestages nach Ende des II. Weltkriegs (8. Mai 1985), öffentliche Auseinandersetzungen (z.B. Bitburg-Skandal) o.ä. waren wesentliche Aspekte der neuen erinnerungskulturellen Landschaft.

In dieser „Geschichtsversessenheit“ sieht Kölsch trotzdem keinen reflektierten Umgang mit der schwierigen deutschen Vergangenheit, sondern eine gewisse Relativierung ihrer problematischen Aspekte: *„Die Normalisierung der NS-Geschichte (hier: Versöhnung) macht den Weg frei für konservative Grundwerte, die bisher als rechts-faschistoid nicht hoffähig waren, und Nationalismus ‚gesundet‘, wenn er nicht mehr durch historische Schuld belastet wird (Bitburg vereinte Opfer und Täter in einer Dialektik, die die Abhängigkeit zwischen Opfer und Täter mit einer gemeinsamen Verantwortung für das Verbrechen verwechselte)“.*⁴⁴⁹

Nach Peter Steinbach zeichnet sich die Geschichtspolitik der Ära Kohl zudem durch eine Tendenz zur Institutionalisierung von Erinnerung aus, also durch die Inszenierung verschiedener Gedenkrituale (z.B. Anwesenheit Kohls in Verdun und Bitburg) und die Errichtung von Museen, Denkmälern usw. Das dadurch formulierte „Versöhnungsimperativ“ erlaubte den Deutschen erneut die Aneignung ihrer Gesamtgeschichte, also im Sinne Steinbachs die „Bundesrepublikanisierung“ der deutschen

⁴⁴⁸ Julia Kölsch: „Nation heißt: sich erinnern...“. 50 Jahre NS-Gedenken in der Bundesrepublik – 50 Jahre Gedächtnispolitik zwischen Pflicht und Alibi“. In: Nassehi: Nation, Ethnie, Minderheit. Beiträge zur Aktualität ethnischer Konflikte. Köln 1997. S.294.

⁴⁴⁹ Ebda., S.297. Kohls Spruch von der „Gnade der späten Geburt“ und vor allem Bitburg ist nach Kölsch „der erste Versuch, die Normalisierung der NS-Geschichte öffentlich symbolisch zu verankern“ (Ebda., S.296). Die Anfänge dieser konservativen Wende sollte man in den '70er Jahren suchen. Vgl. Terrorismus-Debatte (Herbst 1977) bzw. Frage, ob Demokratie und anti-autoritäre Erziehung dem Terrorismus den Boden bereitet hätten. Dazu vgl. Claudia Fröhlich: „Rückkehr zur Demokratie – Wandel der politischen Kultur in der Bundesrepublik“. In: Reichel/Schmid/Steinbach: Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung-Deutung-Erinnerung. München 2009. S.121.

Geschichte, wobei die NS-Zeit als nur eine historische Phase empfunden wurde.⁴⁵⁰ Dies bildete die Basis für die Konstruktion einer neuen, „positiven“ Meistererzählung.

Die Neubewertung des Nationalsozialismus entfachte die Diskussion über den marginalisierten Themenkomplex „Vertreibung-Heimatvertriebene“ neben den anderen Opferkategorien des II. Weltkriegs neu.⁴⁵¹ Diese neue Aktualität führte zu einem Zuwachs der staatlichen Subventionen an die Vertriebenenverbände von 3 Millionen DM zu Beginn der Ära Kohl auf über 45 Millionen (im Jahr 1998).⁴⁵²

Der Historikerstreit (1986-87) stellt ohne Zweifel den Höhepunkt dieser erinnerungskulturellen Umwälzungen dar und ist bezüglich des Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ auch relevant. Michael Stürmer, Ernst Nolte und Andreas Hillgruber waren die Hauptvertreter der oben genannten „Historisierung“ der NS-Vergangenheit zum Ziel einer weitgehenden „Normalisierung“ der deutschen Geschichte. Ihre wichtigsten Gegner waren Jürgen Habermas, Saul Friedländer, Martin Broszat, Hans-Ulrich Wehler u.a., die im Sinne der '60er und '70er Jahre die Singularität von Nationalsozialismus und Holocaust postulierten.⁴⁵³

Während Ernst Nolte Nationalsozialismus und Sowjetkommunismus im Rahmen der Totalitarismustheorie gleichsetzte und damit die Singularität des Holocaust relativierte, formulierte der aus Angerburg (Ostpreußen) stammende Historiker Andreas Hillgruber 1985 die These, 1945 sei „aus deutscher Perspektive“ ein „Zusammenbruch“ und keine „Befreiung“ gewesen.⁴⁵⁴ Hillgruber bezeichnete die Gewalt-Exzesse beim Vormarsch der Roten Armee als „Ausschreitungen“, die auch in anderen sowjetbesetzten Ländern vorkamen und „in der stalinistischen Epoche offensichtlich allgemein solche barbarischen Züge annahmen“.⁴⁵⁵ Durch diese Interpretation wird das

⁴⁵⁰ „Die publizistischen Kontroversen – eine Vergangenheit, die nicht vergeht“. In: Reichel/Schmid/Steinbach: Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. München 2009. S.162-165.

⁴⁵¹ Vgl. Manfred Kittel: Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982). München 2007. S.157.

⁴⁵² Ebda., S.158.

⁴⁵³ Eine kurze Skizze der Thesen und Gegenthesen des Historikerstreits findet man in Zala: Die Moderne und ihre Krisen. Studien von Marina Cattaruzza zur europäischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Göttingen 2012. S.357-360.

⁴⁵⁴ Der Zusammenbruch im Osten 1944/45 als Problem der deutschen Nationalgeschichte und der europäischen Geschichte. Opladen 1985. S.11. Zu den Hauptthesen Noltens vgl. ders.: Der kausale Nexus: über Revisionen und Revisionismen in der Geschichtswissenschaft; Studien, Artikel und Vorträge 1990 – 2000. München 2002. S.16-251.

⁴⁵⁵ Andreas Hillgruber: Der Zusammenbruch im Osten 1944/45 als Problem der deutschen Nationalgeschichte und der europäischen Geschichte. Opladen 1985. S.16. Madlen Benthin sieht bei Hillgruber „Regressionen zu Deutungsmustern der frühen fünfziger Jahren“. Vgl. Die Vertreibung der Deutschen

zentrale kausale Schema der '60er Jahre „NS-Verbrechen im Osten → Russische Gewalt und Vertreibung der Ostdeutschen“ in Frage gestellt.

Eike Hennig sieht im revisionistischen Elan der konservativen Historiker trotz ihrer Kritik am historischen Nationalsozialismus den Drang nach einem nicht-militaristischen Patriotismus, der sich für „positive“ Werte wie Abrüstung, Umweltschutz usw. einsetzen würde. Habermas' Verfassungspatriotismus werde dadurch ein „*enthitlerisiertes*“ deutsches Geschichtsbild gegenüber gestellt.⁴⁵⁶

Im vorliegenden Kapitel analysiere ich kontrastiv zwei Fernsehverfilmungen der '80er Jahre, *Jokehnen* (1987) und *Heimatmuseum* (1988), die interessanterweise jeweils für die zwei entgegengesetzten Positionen des Historikerstreits stehen. So zeige ich, dass die erinnerungskulturelle Spaltung eher die Norm darstellt.

4.2. Medialisierung von „Geschichte“: „Flucht und Vertreibung“ im deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehen der 1980er Jahre

Ein zentraler Faktor des Geschichtsbooms schon seit Mitte der '70er Jahre waren die audiovisuellen Medien. „Geschichte“, darunter auch das spezielle Thema „Flucht und Vertreibung“, findet entweder als nicht-fiktionale Dokumentation oder in Form von fiktionalen seriellen Formaten oder auch verstärkt in der Mischform des Dokudramas ins Fernsehen Eingang.⁴⁵⁷

aus Ostmitteleuropa. Deutsche und tschechische Erinnerungskulturen im Vergleich. Hannover 2007. S.50.

⁴⁵⁶ Zum Historikerstreit. Was heißt und zu welchem Ende studiert man Faschismus? Frankfurt a.M. 1988. S.77-78. Die konservativen Historiker, die am Historikerstreit teilnahmen, befürworteten die Westbindung der BRD seit Adenauers Zeit als Ausweg aus Deutschlands Mittellage. Michael Stürmer äußert sogar seine Bedenken zu einer möglichen Abkehr vom Westen in der Zukunft. Er schreibt: „*Die nationale Frage kehrt dorthin zurück, von wo sie ihren Ausgangspunkt nahm vor bald 200 Jahren, nämlich die politische Linke. Die nationale Frage provoziert wieder Antworten, die antiwestlich sind, antieuropäisch und antihistorisch. (...) Die Frage heute lautet, ob die Drehung der Achse, die Adenauer vollzog, Bestand hat, oder ob jene Sonderung der Mitte sich wiederherstellt, die letztlich die beiden großen Geschichtskatastrophen Deutschlands und Europas in diesem Jahrhundert zur Folge hatte*“. Vgl. „Die deutsche Frage als europäisches Problem. Ein Sonderweg deutscher Geschichte?“. In: Weigelt: Heimat und Nation. Zur Geschichte und Identität der Deutschen. Mainz 1984. S.290.

⁴⁵⁷ Dazu vgl. Christian Hißnauer: „Hybride Formen des Erinnerns. Vorläufer des Doku-Dramas in bundesdeutschen Dokumentar- und Fernsehspielen zum Nationalsozialismus in den siebziger Jahren“. In: Heinemann u.a.: Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. Konstruktionen historischer Erinnerungen. Oldenbourg 2011. S. 183-209.

1979 findet ein einschneidendes Medienereignis statt. Der amerikanische Vierteiler *Holocaust* wird zum ersten Mal im deutschen Fernsehen ausgestrahlt. Die Bilder des Schreckens erreichen als Lebensgeschichte konkreter Individuen das Wohnzimmer der deutschen Familie. Wie Gerhard Paul bemerkt, gebe diese Art „*Holotainment*“ im Unterschied zu den Fernsehdokumentationen des vorigen Jahrzehnts den weitgehend anonymen Opfern (und Tätern) der Shoah ein konkretes Gesicht. Die zunehmende zeitliche Distanz vom Zweiten Weltkrieg bildet dabei einen entscheidenden Faktor: „*je weiter die Vergangenheit zeitlich entrückt war, desto näher rückte sie als unvergängliches mediales Bild an die Menschen in ihren unmittelbaren Lebenszusammenhängen heran*“.⁴⁵⁸

Paul benennt folgende ästhetische bzw. thematische Schwerpunktverlagerungen im deutschen Geschichtsfernsehen dieses Zeitraums: Erstens eine zunehmende „*Fiktionalisierung*“ und zweitens eine auf hohe Einschaltquoten abzielende „*Emotionalisierung*“ von „Geschichte“ (z.B. durch klare Trennung von Tätern und Opfern, Musikuntermalung usw.). Drittens brechen die *Holocaust*-Macher und ihre Nachfolger das z.B. bei Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) herrschende Visualisierungstabu: „*Waren ältere TV-Dokumentationen und Spielfilme davon ausgegangen, dass der Holocaust letztlich nicht visualisierbar sei, so zögerten die Macher der amerikanischen TV-Serie nicht davor zurück, das vermeintlich nicht Darstellbare in eindrucksvollen Bildsequenzen vorzuführen*“.⁴⁵⁹

Die Leistung des Fernsehens als Gedächtnismedium besteht also darin, dass es historische Ereignisse, die im Familiengedächtnis eine geringe Rolle spielen, dem Publikum als Medienprodukte zur Verfügung stellt.⁴⁶⁰ Darüber hinaus ist das Fernsehme-

⁴⁵⁸ „Holocaust – Vom Beschweigen zur Medialisierung. Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft“. In: Paul/Schossig: Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen 2010. S.16.

⁴⁵⁹ Ebda., S.19-20.

⁴⁶⁰ Paul schreibt die Resonanz von *Holocaust* in Deutschland nicht nur dem medialen Produkt selbst, sondern auch den spezifischen erinnerungskulturellen Bedürfnissen der deutschen Gesellschaft zu. Paul behauptet, „*die Ausstrahlung fand statt in einer Phase einer allgemeinen kulturellen und politischen Veränderung, die gleichsam als positiver Resonanzboden fungierte*“. Paul erwähnt dabei erstens das „*Zurücktreten der Zeitgenossenschaft*“, so dass „*eine neue Generation unabhängig von eigener Verstrickung die Frage nach Schuld und Verantwortung neu stellen konnte*“. Zweitens, „*die Ablösung der ‚Erinnerung an Erlebtes‘ durch die mediale ‚Erinnerung an Mitgeteiltes‘*“. Drittens, „*ein verändertes Freizeit- und Konsumverhalten*“, wobei Paul „*der verschärften Konkurrenz zwischen öffentlich-rechtlichem und privatem Fernsehen*“ eine besondere Bedeutung beimisst. Schließlich nennt Paul die zunehmende Präferenz des Medienpublikums fürs „*große Gefühl*“: „*Schließlich fügte sich die Ausstrahlung von Holocaust mit seiner Personen- und Lebenswelt bezogenen Dramaturgie in einen allgemeinen Paradigmenwechsel weg von der Sozial- hin zur Kulturgeschichte ein – ein Paradigmenwechsel*“.

dium imstande, abstrakte und hochkomplexe historische Prozesse als „Schicksal“ von bestimmten Individuen und Familien zu vereinfachen.⁴⁶¹ Das Erzählen aus der Perspektive des Durchschnittsmenschen und die authentisch wirkenden Inszenierungen vergangener Lebenswelten verleihen audiovisuellen Geschichtsfiktionen ein weitaus größeres Illusionierungspotential und bieten dem Zuschauer mehr Identifikationsoptionen als die „nüchterneren“ Erzählmittel der Fernsehdokumentation der vorausgegangenen Jahrzehnte. Durch die Figur des Zeitzeugen, der tendenziell neben den Berufshistoriker eintrat, konnten nicht-fiktionale Fernsehdokumentationen eine ähnliche Form der Spektakularisierung und Popularisierung von Zeitgeschichte erreichen.⁴⁶²

Der Ausstrahlung des amerikanischen Vierteilers folgte eine Welle deutscher Fernsehproduktionen zum Thema „Drittes Reich – II. Weltkrieg“, wie z.B. *Heimat – Eine deutsche Chronik* (Edgar Reitz/ARD/1982), *Die Bertinis* (Egon Monk/ZDF/1988), *Reichshauptstadt privat* (Horst Königstein/ARD/1987) u.a. Auf die Repräsentationsmodi dieser Fernsehinszenierungen gehen auch die Fiktionen über „Flucht und Vertreibung“ zurück.

Insbesondere dem Fernsehpos *Heimat* verdankt der hier untersuchte Dreiteiler *Jokehnen* seine Geschichtskonzeption. Bei Reitz wird die „große Geschichte“ als „Geschichte von unten“ aus der Perspektive der kleinen Leute eines begrenzten Dorfmilieus präsentiert, die das historische Geschehen von der Peripherie aus erleben.⁴⁶³ „Zeit“ wird an Lebensläufe von Individuen gebunden. Diese mikrohistorische Sicht hängt mit einem Erinnerungsmodus zusammen, bei dem multiple Geschichtsbilder – über das akademische Geschichtsnarrativ hinaus – gleichberechtigt nebeneinander bestehen dürfen. So schwärmt Pierre Sorlin von der Perspektive des „kleinen

sel, der die Autonomie des Konkreten und Situativen gegenüber dem Abstrakten und Allgemeinen betonte und die Geschichtswissenschaft hin zur Alltagsgeschichte und Lebensweltanalyse öffnete“ (Ebda., S.18).

⁴⁶¹ Ebda., S.26. Helmut Pigge bemerkt, das Interesse der Rezipienten historischer Fiktionen im Fernsehen könne nur dann erweckt werden, „wenn man diese Figuren nicht als bloße Opfer gesellschaftlicher Zustände darstellt, sondern ihnen Handlungsspielräume zubilligt“. Dies lasse sich am besten „in Familienserien auf historischem Hintergrund verwirklichen“. In: Knopp/Quandt: *Geschichte im Fernsehen*. Darmstadt 1988 (Kap. „Der historische Fernsehfilm“, S.68).

⁴⁶² Als Beispiel sei hier die Dokumentation von Jost von Morr und Eva Bertold „*Flucht und Vertreibung*“ (Teil 1 „*Inferno im Osten*“, Teil 2 „*Die Rechtlosen*“) erwähnt, die im Januar-Februar 1981 ausgestrahlt wurde und eine Einschaltquote von ca. 26% erreichte. Dazu vgl. Manfred Kittel: *Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982)*. München 2007. S.159-161.

⁴⁶³ Vgl. Dagmar C. Stern: „A German History Lesson: Edgar Reitz's *Heimat*“. In: *Film and History*, Feb 1, 1987, Vol.17(1). N.J., Historians Film Committee, 1987. S.10.

Mannes“ in Reitz-*Heimat*, die den didaktisierenden Gestus bzw. die Vogelperspektive des Fachmannes ersetzte.⁴⁶⁴

In den audiovisuellen Dorfgeschichten, wie *Heimat*, *Jauche und Levkojen*, *Herbstmilch*, *Jokehnen* u.a., ist Nationalsozialismus, wie Frank Bösch bemerkt „etwas von außen, aus der Stadt kommendes“, „dessen Bedeutung sich gegenüber anderen Fragen des Alltags relativierte. Neben der Ernte, dem Beziehungsleben oder der Sorge um die Familie erschien die Diktatur lediglich als ein Bereich von vielen, so dass die große Ereignisgeschichte eher beiläufig aufblitzte“.⁴⁶⁵

Diese „späten“ audiovisuellen Repräsentationen von „Flucht und Vertreibung“ im deutschen Fernsehen erweisen sich folglich als Bestandteil des allgemeinen audiovisuellen Diskurses über die NS-Zeit und den II. Weltkrieg an der Schnittstelle von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis. Die durch das Prinzip der Serialität bedingte narrative Breite erlaubte zum ersten Mal die akribische Vergegenwärtigung aller Etappen der Vertreibung, die z.B. im Kinofilm der vorigen Jahrzehnte unvorstellbar war. Da osteuropäische Schauplätze schon im Laufe der '70er Jahre zugänglicher wurden, obschon der Eisernen Vorhang noch bestand, war der Anspruch auf Authentizität leichter einzulösen.⁴⁶⁶

Bei *histotainment*-Produktionen der späten '90er und der frühen 2000er Jahre scheint der visuelle Genuss des Zuschauers gegenüber historischer Akribie und pädagogisierender Vergangenheitsbewältigung immer mehr den Vorrang zu haben. Durch die Rückkehr der geschlossenen Erzählformen des klassischen Kinos musste also die neue nationale Identität des wiedervereinigten Deutschlands gestiftet werden.⁴⁶⁷ Diesem Zusammenhang werde ich im Kapitel 5 dieses Teils nachgehen.

⁴⁶⁴ Pierre Sorlin: „Fernsehen: Ein anderes Verstehen von Geschichte“. In: Geschichtsdiskurs (Bd.5). Globale Konflikte, Erinnerungsarbeit und Neuorientierungen seit 1945. Frankfurt a.M. 1999. S.327. Barbara Korte und Sylvia Paetschek konstatieren: „Populäre Geschichtsdarstellungen schaffen ein ‚buntes‘ Panorama der Vergangenheit; sie sind ein wichtiger Beitrag zu einer Geschichtskultur, die nicht monolithisch ist, sondern ein Nebeneinander unterschiedlicher Darstellungsformen, Zugangsweisen und Deutungen zulässt und nicht vorschnell als affirmativ-wertkonservativ oder simplifizierend abgetan werden sollte“. Vgl. Korte/Paetschek: „Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel“. In ders.: History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld 2009. S.49.

⁴⁶⁵ „Bewegte Erinnerung. Dokumentarische und fiktionale Holocaustdarstellungen in Film und Fernsehen seit 1979“. In: Paul/Schossig: Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen 2010. S.42.

⁴⁶⁶ Die *Heimatmuseum*-Verfilmung wurde z.B. größtenteils in Tschechien gedreht.

⁴⁶⁷ Paul vertritt den Ansicht, dass die verstärkte Medialisierung von „Geschichte“ nicht unbedingt zu einem reflektierten Umgang damit führte und somit eine Form der Verdrängung bzw. des Beschweigens darstellte: „Geschlossene Meistererzählungen und teleologische Narrationsmuster dominieren

4.3. Das „Land der dunklen Wälder“: Ostpreußen in der deutschen Nachkriegsliteratur

Der Beitrag der Literatur zum Erinnerungsboom um 1980 darf nicht übersehen werden. Die Produktion fiktionaler Texte über „Flucht und Vertreibung“ erreichte im Laufe der 1970er Jahre ihren Höhepunkt.⁴⁶⁸ So wurde die Literatur seit Ende der 1970er Jahre zum wichtigsten Stofflieferanten für Fiktionalisierungen von „Flucht und Vertreibung“ im deutschen Fernsehen. Eine zentrale Rolle spielte zudem die Anerkennung der deutsch-polnischen Grenze durch die Brandt-Regierung (1970), die das Ende der Rückgewinnungsfantasien der in Vertriebenenverbänden organisierten Heimatvertriebenen bedeutete, aber auch „Heimweh“-Reisen in den Osten erleichterte. Die verlorene Heimat, nunmehr endgültig in die Fremde bzw. Ferne positioniert, wird zu einem Topos, der nicht mehr realpolitisch einzuholen, sondern literarisch-ästhetisch zu evozieren war.⁴⁶⁹

In diesem Jahrzehnt veröffentlichten Horst Bienek seine *Gleiwitzer Tetralogie* (*Eine oberschlesische Chronik in vier Romanen* / 1975-1982), Siegfried Lenz den Roman *Heimatismuseum* (1978), Christine Brückner ihre beiden Romane *Jauche und Levkojen* (1975) und *Nirgendwo ist Poenichen* (1977), die im deutschen Fernsehen verfilmt wurden, und Arno Surminski seine Ostpreußen-Romane *Jokehnen oder Wie lange*

dabei offene Erzählweisen und verhindern Gegenwartsbezüge. Monoperspektivität tritt an die Stelle von Multiperspektivität. Geschichte wird zum banalen und trivialen Ereignis, das Komplexität und intellektuellen Anspruch substituiert. (...). Statt die Differenz zwischen Fiktion und dokumentiertem Leben zu betonen, werden die Unterschiede verwischt. (...). Komplexe Ursachen und Hintergründe lassen sich in diesen medialen Formaten und mit diesen Techniken der medialisierten Erinnerung nur schwer vermitteln. An die tiefer liegenden Ursachen gerät die medialisierte Zeitgeschichte daher oft gar nicht mehr heran“. Vgl. Gerhard Paul: „Holocaust – Vom Beschweigen zur Medialisierung. Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft“. In: Paul/Schossig: Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen 2010. S.28, S.31-32.

⁴⁶⁸ Schaal bemerkt: „Gemessen an Auflage und Vielzahl der Erscheinungen erreichte die Literatur vom ostdeutschen Heimatverlust in den siebziger Jahren, insbesondere in der zweiten Hälfte des Jahrzehntes, ihren Höhepunkt“. Vgl. Björn Schaal: Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945. Trier 2006. S.110.

⁴⁶⁹ Ulrich Mai erläutert die Gründe für diese Romantisierung-Nostalgisierung z.B. der masurischen Landschaft wie folgt: „Bis zur politischen Wende von 1989/90 in Polen war Masuren also für viele Deutsche eine Sehnsuchtsregion, die allenfalls unter systembedingten Schwierigkeiten touristisch zu besuchen war, und vieles spricht dafür, dass gerade diese räumliche Trennung von romantisierender Fiktion und Realität erheblich zur Konservierung alter nostalgischer Bilder einer vormodernen Kulturlandschaft beitrug“. Vgl. „Das einfache Leben“. Zur Wahrnehmung der masurischen Landschaft unter Neusiedlern“. In ders.: Masuren: Trauma, Sehnsucht, leichtes Leben. Zur Gefühlswelt einer Landschaft. Münster 2005. S.310.

fährt man von Ostpreußen nach Deutschland? (1974), *Aus dem Nest gefallen – Geschichten aus Kalischken* (1976) und den Vertriebenenroman *Kudenow oder An fremden Wassern weinen* (1978).

Hubert Orłowski betrachtet die deutschsprachige Vertreibungsliteratur nicht als eine Neuschaffung der Nachkriegszeit, sondern als Epigonenphänomen der Heimatliteratur des 19. Jahrhunderts.⁴⁷⁰ Die deutsche Heimatverlust-Literatur reproduziere deshalb häufig verschiedene im deutschen Heimatdenken gängige Konzepte, wie z.B. „*Dorf versus Metropole, vorindustrielle Geborgenheit versus Zivilisation*“.⁴⁷¹ Seit ihren Anfängen in den '50er Jahren inszeniere die Vertreibungsliteratur – in mehr oder weniger reflektierter Weise – die ehemaligen ostdeutschen Gebiete als verlorene Provinzidylle im Gegensatz zu Westdeutschland.⁴⁷²

Daher betrachtet Orłowski die Vertreibungsliteratur der Nachkriegszeit als „*eine spezifische literarische Antwort*“ auf die Kriegsniederlage bzw. „*auf die Erfahrungen des Kriegsausgangs, begriffen als Zusammenbruch, als Verlust. Die Tradition des deutschen literarischen Regionalismus, die Tradition der (provinziellen) Heimatliteratur, enthielt unter anderem auch das poetologische Angebot eines idealtypisch heilen, in spiritualisierter Landschaft angesiedelten (Vorkriegs)Weltbildes*“.⁴⁷³

Das audiovisuelle Medium Fernsehen recurriert also auf Elemente des Heimatdenkens, die davor in anderen Medien behandelt worden waren. Das Zusammenspiel von

⁴⁷⁰ Der Posener Germanist kritisiert an Helbig, er habe die Wirkung der deutschen Heimatliteratur vor 1945 auf die deutsche Literatur des Heimatverlustes nicht beachtet. Vgl. Hubert Orłowski: „Tabuisierte Bereiche im deutsch-polnischen Gedächtnisraum. Zur literarischen Aufarbeitung von Flucht, Zwangsaussiedlung und Vertreibung in der deutschen und polnischen Deprivationsliteratur nach 1945“. In: Mehnert: *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*. Frankfurt a.M. 2001. S.90-94.

⁴⁷¹ Ebda., S.94.

⁴⁷² Auch Kossert und Traba bestätigen, dass Ostpreußen-Themen in der deutschsprachigen Literatur der Zwischenkriegszeit besonders seit der Abtretung Ostpreußens aus dem Reich (1919) beliebt und oft auch politisch instrumentalisierbar waren. Traba bezieht sich auf einen politisch nicht unschuldigen literarischen Regionalismus rund um Ostpreußen, der die ostpreußische Landschaft als mythischen Ort spiritualisieren ließ: „*Die religiöse-existentielle Metapher ‚Ostmarken‘ und ‚Ostmärker‘ führte zur literarisch-poetischen Sakralisierung des Ostens, des Ostens als großer Heimat, als Heimat außergewöhnlicher Menschen und der bevorstehenden Rettung des ganzen deutschen Vaterlandes*“. Traba erwähnt als Beispiele dieser patriotischen Heimatlyrik das *Ostmarkenlied* von Walter Flex, veröffentlicht 1920 im Allensteiner „Grenzland“ (Refrain: „*Du heil’ger deutscher Osten!*“). Vgl. Robert Traba: *Ostpreußen – die Konstruktion einer deutschen Provinz. Eine Studie zur regionalen und nationalen Identität 1914-1933*. Osnabrück 2010. S.163 / Andreas Kossert: *Ostpreußen. Geschichte und Mythos*. München 2005. S.252.

⁴⁷³ Hubert Orłowski: „Tabuisierte Bereiche im deutsch-polnischen Gedächtnisraum. Zur literarischen Aufarbeitung von Flucht, Zwangsaussiedlung und Vertreibung in der deutschen und polnischen Deprivationsliteratur nach 1945“. In: Mehnert: *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*. Frankfurt a.M. 2001. S.95.

Heimatidylle und Heimatverlust bzw. Dauer und Veränderung kommen in *Jokehnen*, wie in seinen audiovisuellen Vorläufern Heimatliteratur und Heimatfilm, exemplarisch zum Tragen. Wie im Folgenden zu zeigen ist, inszeniert das Regieteam ein zivilisatorisch vormodernes Ostpreußen als naturnahes Agrarparadies.

4.4. Filmbeispiel: *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland* (Regie: Michael Lähn / ZDF / 1987)

4.4.1. Zum Inhalt des Fernsehfilms

Der Dreiteiler ist eine Literaturverfilmung des gleichnamigen Romans von Arno Surminski, erschienen 1974. Die erzählte Zeit umfasst 11 Jahre und Handlungsschauplatz ist das fiktive Dorf Jokehnen in Ostpreußen. Dort wird am 2. August 1934, dem Todestag Paul von Hindenburgs, der Protagonist Hermann Steputat als Sohn des Bürgermeisters und NS-Mitläufers Karl Steputat geboren. Dennoch entscheidet sich seine Mutter Martha bei der Wahl eines Namens für ihren Neugeborenen nicht für Nationalsozialismus, sondern fürs ostpreußische kulturelle Gedächtnis: So soll der Junge „Arno“ oder „Hermann“ (nach den ostpreußischen Dichtern Arno Holz und Hermann Sudermann) und nicht Adolf heißen.

Anders als Oskar Matzerath, ist Hermann Steputat ein Durchschnittskind, das im kriegsfernen Ostpreußen eine glückliche Kindheit verlebt, bis es zum Kriegssopfer wird. Obwohl Karl Steputat bei der NSDAP ist, verteidigt er den jüdischen Händler Samuel Mattern. Im Januar 1945 wird die Dorfbevölkerung bei der Flucht gen Westen von der Roten Armee überrollt. Die Jokehner werden zur Rückkehr ins zerstörte Dorf gezwungen. Hermann stammt aus einer politisch belasteten Familie, weswegen die Russen seine Eltern verhaften und nach Sibirien deportieren. Ende 1945 gerät Jokehnen unter polnische Verwaltung und die deutschen Bewohner des Dorfes werden zwangsausgesiedelt. Nach einer mehrtägigen Zugfahrt kommen die Vertriebenen im „grünen Herzen“ Deutschlands an.⁴⁷⁴ Hermann ist nun ein Waisenkind und findet bei der kinderreichen Jokehnerin Schubgilla eine zweite Familie.

⁴⁷⁴ Zur Herzmetapher bezüglich der deutschen Mittellage in Europa vgl. Ute Gerhard / Jürgen Link: „Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen“. In: Link/Wülfig: Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten

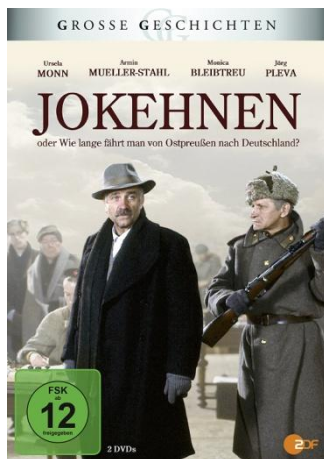


Abb. 7: Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. R: Michael Lähn. ZDF 1987. DVD-Cover, Studio Hamburg Enterprises. Fotografie: ZDF, Windrose Hamburg

Der gesamte Romanstoff wird in drei Folgen von jeweils 80 Minuten unterteilt. Durch die geeignete dramaturgische und narrative Gestaltung lässt sich der Zuschauer vor dem Bildschirm fesseln und auf die nächste Folge neugierig machen. Es werden also folgende zeithistorische Zäsuren gesetzt: Der erste Teil endet mit dem deutschen Triumph in Russland und der zweite mit der immer näher rückenden Front als Vorausdeutung auf die Flucht. Offensichtlich wird die dreiaktige dramaturgische Struktur, die dem Rezipienten aus dem Theater und dem klassischen Erzählkino vertraut ist, den Konventionen des televisuellen seriellen Erzählens angepasst.⁴⁷⁵

Der Film übernimmt die chronologische Erzählweise des Romans ohne extreme Zeitsprünge. Zwar gibt es einen männlichen Off-Erzähler, aber seine Stimme gehört keiner der diegetischen Figuren. Anders als die ahnungslosen Handlungsfiguren, die zwar „Geschichte“ erleben, aber einen beschränkten Horizont haben, kann diese „olympische“ Erzählinstanz zeithistorische Zusammenhänge nachvollziehen und dem Fernsehpublikum vermitteln. Dadurch spielt der *voice over*-Erzähler eine betont geschichtsdidaktische Rolle.

Der Roman endet mit einem Katalog aller Jokehner, die im Westen nicht ankamen. Diese Personenliste wird in den Fernsehfilm übernommen und ergänzt.⁴⁷⁶ Neben den NS-Funktionären, Mitläufern und Hitlergegnern erwähnt der *Voice-over*-Erzähler den im KZ vergasteten Juden Samuel Mattern und den jungen Sowjetsoldat Alioscha, dessen Familie „von den Deutschen“ ermordet worden sei. Zu Beginn des Voice-overs wird ein *freeze-frame* des an Typhus gestorbenen Kindes Peter Aschmoneit gezeigt. Nach der Aufzählung sieht man den verwaisten Protagonisten am Bahngleis mit anderen Flüchtlingen.

nationaler Identität. Stuttgart 1991. S.16-45. Dieses Schema war also keine Erfindung der 1980er Jahre, sondern stammte aus dem 19. Jahrhundert.

⁴⁷⁵ Heimatverlust wird in *Jokehnen* nach den Regeln der klassischen Dramaturgie inszeniert, wie Kerstin Stutterheim und Silke Kaiser erläutern: „Der zu Beginn der Handlung gesetzte paradiesische Zustand der Figur wird durch die Kollision verletzt, es tritt etwas ein, das die Harmonie stört“. Vgl: Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen. Frankfurt a.M. 2009. S.21.

⁴⁷⁶ Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. R: Michael Lähn. ZDF 1987. Folge 3. Min. 01.27.45' - 01.30.15'.

Paweł Zimniak hebt die „affektiv-emotive“ Funktion der Kindheit bei der Narratisierung von Krieg hervor: „Mit der Thematisierung von Kriegskindheiten entsteht zugleich eine spezifische ‚Froschperspektive‘ im Sinne einer Perspektive ‚von unten‘ und eine Perspektive von kindlichen Kriegsakteuren, die weitgehend keine Möglichkeit von Abwehr- und Verteidigungsmaßnahmen besaßen und zum ‚Spielball der Geschichte‘ wurden“.⁴⁷⁷ Die Verknüpfung der in *Jokehnen* geschilderten „Kriegsschicksale“ mit Bildern unschuldiger Kinder macht diese letzte Sequenz des Dreiteilers zu einem Opferkatalog, in dem vertriebene Deutsche, Täter, Mitläufer, genauso wie Juden und Sowjetsoldaten unterschiedslos als Hitlers Opfer einbezogen werden. Damit darf jegliche Schuld am Krieg als „gesühnt“ gelten und die Nazi-Zeit als historischer Irrweg der Vergangenheit überlassen werden.

4.4.2. Ver-Ortungen: Das Zentrum der Welt in der Peripherie

Roman und Verfilmung werden nach dem Namen eines ostpreußischen Dorfes betitelt. Der I. Teil des Fernsehfilms beginnt mit Totalen der Natur um Jokehnen. Im Vordergrund der darauffolgenden Totale der Zentralstraße des Dorfes ist ein Schild zu sehen: „Jokehnen / Kreis Rastenburg / Reg.- Bezirk Königsberg“.⁴⁷⁸ Die Betonung des Raums ist auch im Untertitel deutlich, der „Ostpreußen“ und „Deutschland“ als zwei distinktive, aufeinander bezogene, aber auch voneinander entfernte Orte unterscheidet. Die Konstruktion eines relationalen Raumbezugs, der auf die räumliche Ferne Ostpreußens verweist, erfolgt durchs Suggestieren des langen Weges von Ostpreußen nach Deutschland.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ „Kindheit vor Gewehrläufen – Zu literarischen Kinder-Figuren als ‚Spielball‘ der Geschichte“. In: Gansel/Zimniak: *Kriegskindheiten und Erinnerungsarbeit. Zur historischen und literarischen Verarbeitung von Krieg und Vertreibung*. Berlin 2012. S.161.

⁴⁷⁸ *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland*. ZDF 1987. Folge 1. Min. 01.04.45’.

⁴⁷⁹ Eine rurale, fern liegende verlorene „Heimat“ erlangt nach Orłowski exotische Züge: „Die Ferne, nicht zuletzt als Peripherie von zivilisatorischen Modernisierungsprozessen begriffen, begünstigte zweifelsohne den Aufbau einer nostalgisch-idyllisch-mythischen Vision von verlorener Heimat“. Vgl. „Tabuisierte Bereiche im deutsch-polnischen Gedächtnisraum. Zur literarischen Aufarbeitung von Flucht, Zwangsaussiedlung und Vertreibung in der deutschen und polnischen Deprivationsliteratur nach 1945“. In: Mehnert: *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*. Frankfurt a.M. 2001. S.97.

Das nostalgische Evozieren der „*ostpreußischen Weite und Einsamkeit*“⁴⁸⁰ lässt sich in allen drei Teilen der Verfilmung durch Totalen statischer Natur visualisieren (See, Wiese und Wald) und – über die Bildgestaltungsebene hinaus – synästhetisch mit der entsprechenden Musik untermalen. Dabei geht es m.E. um die audiovisuelle Übertragung der ostpreußischen Räumlichkeit, wie diese in der Erzählliteratur der Nachkriegszeit zur Vertreibungsthematik geschildert wird.

Auf der emotionalen Ebene haben diese „Heimat“-Naturbilder eine stabilisierende Wirkung. Das Dorf und sein Umland repräsentieren die überschaubare Lebenswelt der Kindheit bzw. eine zentrierte Welt in der Peripherie. Die Landschaftsbilder lassen sich durch Szenen aus dem Alltagsleben der Bauer ergänzen, z.B. Kartoffelernte, Pferdekutschen, Heuhaufen und Hühner mitten auf der Straße usw. Diese Elemente fungieren raumsemantisch als kulturelle bzw. historische Indikatoren einer vorindustriellen Epoche und damit als zentrale Topoi des Heimatdenkens, das seit 1970 an Aktualität gewann.

Trotz der post-feudalen sozialen Hierarchie mit dem Major als Großgrundbesitzer an der Spitze wird das materiell schlichte, aber „edle“ Leben eines noch vormodernen Bauerntums idealisiert. Das Bauernland geht von Generation zu Generation, was ein zyklisches Zeitmuster suggeriert, das auf Wiederholung basiert. Die Figur, die das Bauerntum am ehesten verkörpert, ist Onkel Franz, freier Bauer, Pazifist und Feind des Nationalsozialismus und als solcher Mentor-Figur für den Protagonisten.

„Heimat“ lässt sich darüber hinaus auf eine „ostpreußische“ kulturelle Topographie erweitern, die allmählich vom Kleinen zum Großen übergeht. Dabei wird die zentrierte Welt des Dorfes immer mehr in die Peripherie geschoben. Über die benachbarte Kleinstadt Drengfurt und die größeren Städte Rastenburg, Angerburg und Insterburg – alles real existierende Ortsnamen – ist Königsberg am Pregel ein wichtiger Bezugspunkt. Alle diese handlungswichtigen ostpreußischen Städte, Orte der modernen technischen Zivilisation (bzw. die Jokehner besorgen sich dort Konsumwaren, wie z.B. Autos), werden in der Verfilmung zwar erwähnt, aber in keiner Szene gezeigt.

Die nächste Ebene ist die räumliche Verbindung mit dem Reich. Nun wird der Kreis größer und das Zentrum nach Berlin verlagert. Im Rahmen dieser breiteren

⁴⁸⁰ Arno Surminski: Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. Roman. München 2003. S.188.

Reichstopographie ist Ostpreußen Grenzland und Jokehnen befindet sich „am Ende der Welt“. Als Folge der Niederlage Deutschlands im I. Weltkrieg wurde das Grenzland vom Reich durch den Korridor getrennt, bis 1939 die territoriale Wiederherstellung Alt-Preußens und die „Heimkehr ins Reich“ erfolgten.⁴⁸¹ Dabei wird impliziert, dass die Jokehner – bis auf Onkel Franz – der Integrität der „Heimat“ zuliebe den verbrecherischen Charakter des Nationalsozialismus nicht rechtzeitig erkannten.⁴⁸² Diese Schuld-Sühne-Konstruktion erfüllt ohne Zweifel eine kollektiv entlastende Funktion.

Dieser imaginäre Großraum lässt sich durch Bewegung definieren. Fahlenbrach definiert in ihrer Theorie audiovisueller Metaphern das Weg-Schema als zentrales Konzept, auf dem der Aufbau mentaler Landkarten basiert. Der „Weg“ steuere die räumliche Wahrnehmung und Orientierung, indem er einen Ausgangspunkt, einen Verlauf, ein Ziel und eine Richtung impliziere.⁴⁸³ Der Traum vieler Jokehner nach einer Berlin-Reise, die Hoffnung, die Rote Armee werde „auf dem Weg nach Berlin Jokehnen links stehen lassen“ und schließlich die Reichshauptstadt als Fluchtziel stellen m.E. Aktualisierungen dieses Schemas dar.

Die im Heimatgenre typische Gegenüberstellung Dorf vs. Stadt wird durch den Gegensatz Frieden vs. Krieg ergänzt. Dabei werden das Ländliche mit Frieden und das Städtische mit Krieg assoziativ verknüpft. Der Nationalsozialismus wird ebenfalls in der Stadt verortet. Während die Jokehner von Angesicht zu Angesicht miteinander kommunizieren, erfolgt der Kontakt mit der Nazi-Verwaltung auf dem bürokratischen Weg (Post, Telefon), was eine räumliche und zeitliche Distanz suggeriert.

⁴⁸¹ Weder in der literarischen noch in der televisuellen Version wird auf die Zwangsaussiedlungsaktionen des nationalsozialistischen Regimes Bezug genommen, wodurch auch viele Baltendeutsche ihre Heimat verloren. In *Jokehnen* behalten also die Russen und die Polen ihre Rolle als Vertreiber und die Deutschen des Ostens ihren Status als deren Opfer. Hubert Orłowski bestätigt die marginale Präsenz der „Heim-ins-Reich“-Politik in der Vertreibungsliteratur. Vgl. „Tabuisierte Bereiche im deutsch-polnischen Gedächtnisraum. Zur literarischen Aufarbeitung von Flucht, Zwangsaussiedlung und Vertreibung in der deutschen und polnischen Deprivationsliteratur nach 1945“. In: Mehnert: *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*. Frankfurt a.M. 2001. S.90.

⁴⁸² Kossert sieht dabei einen möglichen Grund für den Erfolg des Nationalsozialismus in Ostpreußen: „Gegen Ende der Weimarer Republik gelangen den Nationalsozialisten fulminante Erfolge in Ostpreußen. Die einst preußisch-konservative Hochburg, reaktionär und kaisertreu, wurde zu einer Bastion der NSDAP (...). Wirtschaftliche Gründe spielten wie überall eine Rolle, vor allem aber hat die ‚Insellage‘ fernab vom Reich Hitlers Erfolg befördert. Wie kein anderer wusste er die ‚polnische Bedrohung‘ auszumalen und die Ostpreußen auf ihre ‚Vorposten‘- Rolle einzuschwören“. Vgl. Andreas Kossert: *Ostpreußen. Geschichte und Mythos*. München 2005. S.257.

⁴⁸³ Kathrin Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik im Film und Fernsehen*. Marburg 2010. S.118.

Die entlegene ostpreußische Provinz bleibt bis kurz vor Kriegsende von den Kampfhandlungen verschont: So sei die Stimmung im Reich „*düsterer als in dem einfältigen, gläubigen Ostpreußen*“.⁴⁸⁴ Der Krieg wird verdrängt: Weder bei Surminski noch im Fernsehfilm werden Frontszenen geschildert, obwohl viele Jokehner zur Front müssen. Dies fungiert als Anspielung auf die mutmaßliche Ignoranz der deutschen Durchschnittsbürger bezüglich wesentlicher Aspekte der Kriegsführung, z.B. der Gräueltaten im besetzten Europa und der Judenvernichtung.⁴⁸⁵

Als dramaturgischer Wendepunkt erfordert der Krieg ein neues, maximalistisches Raumenken. Seit September 1939 wird die Welt für die Jokehner größer. Neue Gesichter tauchen auf, also Stadtmenschen aus den zerbombten deutschen Großstädten und russische bzw. polnische Kriegsgefangene und Fremdarbeiter. Zeitungsberichte und Erzählungen der Urlaubssoldaten über Afrika, Frankreich, Russland usw. bringen die Front in die gute Stube. Die Jokehner kosten Produkte aus den besetzten europäischen Ländern, z.B. Korinthen aus dem „*fernen Griechenland*“.

Die Präsenz des Krieges, der bis zu den letzten Kriegsmonaten weit weg von Jokehnen geführt wird, ist also zunächst nur medialer Art. Die filmische Erzählinstanz lenkt durch Nahaufnahmen die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die modernen Raummedien Radio und Landkarte. Das Radio ist für die Dörfler das Hitler-Medium schlechthin. Die Europa-Karte im Büro des Bürgermeisters stellt ein Miniaturbild des Kriegsraumes dar. Steputat und sein Geselle Heinrich müssen dabei die Zentimeter

⁴⁸⁴ Arno Surminski: Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. Roman. München 2003. S.151.

⁴⁸⁵ Hier handelt es sich m.E. um ein Aufleben eines älteren NS-Bildes, das bis Mitte der '60er Jahre beliebt war und von Classen folgendermaßen beschrieben wird. Es gehe also um das Bild „*eines monolithischen Terrorstaates, in dem der Bevölkerung nicht die Rolle eines konstitutiven Elements zukam, sondern die des primären Opfers. Es ist das Motiv des ‚Mißbrauchs‘, das dabei eine zentrale Rolle spielte*“. So meint der Jokehner Bürgermeister Steputat, die Judenverfolgung könne nicht im Sinne des Führers sein (Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. ZDF 1987. Folge 1. Min. 01.02.29'). Vgl. Christoph Classen: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965. Köln 1999. S.175. Nach Namowicz wird das Böse bei Surminski als etwas nicht Inhärentes, von außen Kommendes betrachtet, was die Schuld der kleinen Leute verharmlosen lässt: „*Zwar traten alle Bauern der NSDAP bei, aber sie taten es nicht aus Überzeugung, sondern allein deshalb, um dadurch von den Behörden unbehelligt bleiben zu können. Der Beitritt zur NSDAP änderte nichts in ihrem bisherigen Lebensrhythmus. Man hisste jetzt einfach statt der Fahnen der Republik Hakenkreuzfahnen. Auch vom Antisemitismus der Bevölkerung konnte nicht die Rede sein, und die Judenverfolgung, die allein im Übereifer der Parteistellen gründete, beschränkte sich im Dorf Jokehnen nur auf ein Opfer. Seine Verhaftung erfolgte so, dass niemand sie merkte, und Misshandlungen kamen nicht in Frage. Der Bauer Steputat setzte sich sogar bei der Parteibehörde für den Juden ein. Die russischen und polnischen Zwangsarbeiter wurden fast wie Familienmitglieder behandelt*“. Vgl. Tadeusz Namowicz: „Flucht, Vertreibung und Zwangsumsiedlung in der westdeutschen Literatur über Ostpreußen“. In: Mehnert: Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht. Frankfurt a.M. 2001. S.181.

auf der Landkarte in Kilometer umrechnen. Rote Fähnchen, die je nach dem Stand der Kriegsführung ost- oder westwärts verlegt werden, signalisieren die Frontlinie.⁴⁸⁶

Dass der Krieg anderswo stattfindet bzw. von außen kommt, kommt auch auditiv zum Tragen. Das Geräusch der Artillerie, zuerst der deutschen und dann der russischen, kommt aus dem Off-Raum und wird kontrapunktisch zur friedlichen Naturlandschaft eingesetzt.⁴⁸⁷ Anders als beim Kriegsbeginn im ersten Teil ist die Landschaft im dritten Teil neblig. Die veränderten Wetterbedingungen verweisen auf die bevorstehende Niederlage.

Als zivilisatorischer Rücksprung verändert der Krieg den ländlichen Raum in erheblichem Maße. Der Verteidigungsgraben rund um Jokehnen macht das Dorf zur Festung. Je näher die Niederlage rückt, desto kleiner wird wieder die Welt, denn nun kämpfen man um „deutsche Erde“ und nicht mehr um „russische Sümpfe“. Die von der Außenwelt abgeschirmte „Heimat“ ist allerdings nicht sicher. Natur und Landschaft werden für die Jokehner immer gefährlicher.

Nach Kriegsende erleben die Jokehner die Verwandlung ihrer „Heimat“ in Fremde. Diese Raumveränderung widerspiegelt sich in der Totale der Jokehner Hauptstraße. Anders als in der ersten Folge, als es noch gut ging und die „deutsche Ordnung“ herrschte, wird in der dritten Folge visuell auf die russischen Katastrophen und die „polnische Wirtschaft“ verwiesen. Es herrscht Unordnung: Im Vorfeld ist ein verrostetes Auto, Schrott und Unkraut zu sehen.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Im Roman lesen wir: *„Und für immer war die Chance dahin, daß Jokehnen einen Afrikakämpfer stellte. Denn Afrika war gefallen! Aber das bedeutete nicht viel: Afrika, Süditalien, der Atlantikwall. Für Ostpreußen zählte, was im weiten Raum östlich der Memel geschah. Steputat legte täglich sein Schneidermaß an die Rußlandkarte und rechnete die Zentimeter in Kilometer um. Befriedigt stellte er fest, daß zwischen den roten Fähnchen des Frontverlaufs und Jokehnen noch ein Raum lag, breiter als das ganze großdeutsche Reich. Die deutschen Armeen standen noch tiefer in Russland als jemals im großen Krieg vierzehn/achtzehn. Aber diesmal ging es auch schneller, das Siegen und das Verlieren“*. Vgl. Arno Surminski: Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. Roman. München 2003. S.216.

⁴⁸⁷ Die Ahnungslosigkeit der Dorfleute lässt sich in der folgenden Szene des ersten Teils illustrieren: Der Bauer Behrend freut sich über sein neues Auto und verwechselt den Kriegsbeginn mit einer Militärübung. Darin schwingt eine stadtfeindliche Stimmung mit: Das erste Auto und der Krieg erscheinen zum gleichen Zeitpunkt, sind also heimatfremd. Im Roman ist zu lesen, dass man Autos in Jokehnen für eine „verrückte Mode“ hielt (Ebda., S.64).

⁴⁸⁸ Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. ZDF 1987. Folge 3. Min. 00.45.38'. Die „deutsche Wirtschaft“ funktioniert nach anderen Prinzipien: Man müsse säen, auch wenn man nicht wisse, ob man ernten werde: *„Wenn das Land liegenbleibt, verkraut es“*. Vgl. Arno Surminski: Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. Roman. München 2003. S.247. Nach Andreas Schumann unterscheidet sich das „Fremde“ vom „Eigenen“ auf der Basis des folgenden Parameters: *„der ‚Fremde‘ vermag keinen tieferen Einblick in Landschaft und Bevölkerung zu erlangen, ihm wird ein fehlendes Bewußtsein über Sitten und Gebräuche, Geschichte und Tra-*

Das in der Verfilmung vertretene Heimatkonzept unterstellt, dass das nationalsozialistische Großraumdenken der kleinen Provinzwelt zum Schicksal geworden sei. Deswegen muss die räumliche Relation zwischen Zentrum und Peripherie im Rahmen der Nachkriegsordnung bzw. nach dem Ende der ostpreußischen Heimatidylle und des großdeutschen Reichs neu konfiguriert werden.

4.4.3. Altpreußen, Kaiserreich, Nationalsozialismus, Nachkriegsdeutschland: Deutsche Geschichtsbilder zwischen Kontinuität oder Bruch

Obwohl sich die Spielhandlung in *Jokehnen* auf die NS-Zeit beschränkt, wird auch auf andere Epochen der deutschen Geschichte Bezug genommen. So wird der ehemalige deutsche Osten mit dem untergegangenen Staat Preußen identifiziert. Insbesondere vor 1990, als sich die alten preußischen Territorien hinter dem Eisernen Vorhang befanden, wurde Preußen als das osteuropäische Pendant zum geografisch und politisch nach Westen verschobenen Deutschland imaginiert. Weil Preußen 1947 aufhörte zu existieren, kann hier von *Otherness* in Raum und Zeit die Rede sein. Wie bei interkulturellen Begegnungen auf der synchronischen Ebene spielt das Preußische auf der diachronischen Ebene als historisches Anderes die Rolle des Spiegels bzw. Stabilisierers des (bundesdeutschen) Selbst.

Seit seinen Anfängen profitierte das deutsche Kino von Preußens Mythenarsenal. Schoenberger bemerkt, im deutschen Film werde ein enthistorisiertes, eher romantisierendes „Preußen“ inszeniert, *„längst abgehoben von seiner realen geschichtlichen Gestalt, die weitgehend unbekannt geblieben ist, es existiert nahezu unabhängig davon als Vorstellung, Mythos, reine Ideologie“*, *„und das alles tausendmal repetiert und abgewandelt, geglättet, auf die ihm inwohnende ‚Moral‘ hin stilisiert“*.⁴⁸⁹

Gewiss fehlt in *Jokehnen* der heroisch-sentimentale Gestus der *Fridericus Rex*-Filme der Zwischenkriegszeit. Nichtsdestotrotz wird der Fokus nicht auf Preußens autoritären Militarismus und Untertanengeist, sondern auf die sog. „preußischen“ bzw. „deutschen“ Tugenden gelegt, die sich in der moralischen Überlegenheit der ad-

ditionen zugewiesen, was ihn aus dem örtlichen Bezugsrahmen ausschließt“. Vgl. Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914. Köln 2002. S.102.

⁴⁸⁹ Gerhard Schoenberger: „Das Preußenbild im deutschen Film. Geschichte und Ideologie“. In: Marquardt/Rathsack: Preußen im Film. Berlin 1981. S.9.

ligen Personen gegenüber den Nationalsozialisten fundieren. Der „*Dilettant aus Braunau*“ (also Hitler) kontrastiert mit der moralisch integren und den Nazis gegenüber kritisch eingestellten Majorfamilie, die in *Jokehnen* dem Preußentum am nächsten steht.⁴⁹⁰

Nach der einschlägigen Forschungsliteratur war das Verhältnis zwischen ostpreußischem Landesadel und Nationalsozialismus heterogen und ambivalent.⁴⁹¹ Im Roman erscheint der Major den Nazis gegenüber zunächst als skeptisch eingestellt, aber dann findet sich ein *Modus vivendi*: „*Nach der Heimkehr Österreichs ins Reich schloß der Major seinen Frieden mit dem Mann aus Braunau*“, obwohl er den Hitler-Gruß weiterhin verweigerte.⁴⁹²

In der Verfilmung, die als kollektive Arbeit einen größeren Wert auf politische Korrektheit als die autobiographische literarische Vorlage legt, werden dagegen alle Textstellen aussortiert, die ein militaristisches Preußenbild suggerieren könnten, wie z.B. die Teilnahme des Majors am Jokehner Manöver. Auf die Inszenierung der im Roman geschilderten preußenfilmtypischen Rituale, wie z.B. das Aristokratenfest im Schloss, wird im Fernsehdreiteiler ebenfalls verzichtet.⁴⁹³

Stattdessen werden neue, im Roman nicht vorhandene Episoden erfunden, die die Mitglieder der Majorfamilie nicht als reaktionäre Provinzjunker, sondern als überzeugte Nazifeinde erscheinen lassen. Der Sohn des Majors, Offizier bei der Wehrmacht, heißt im Film nicht altdeutsch „Siegfried“, sondern „Joachim“ und äußert seinen Gegensatz zu den Massenmorden an Juden im besetzten Russland. Wegen seiner Beteiligung am Stauffenberg-Attentat auf Hitler wird er hingerichtet.

Sein Vater, der Major, trägt zwar Militärkleidung, erscheint aber im Dreiteiler aufgrund seines militärischen Scharfsinns als einziger Jokehner, der den irrationalen Glauben an den Endsieg bei einem Zwei-Fronten-Krieg nicht teilt, gerade „*wenn man*

⁴⁹⁰ Im Roman wird Hitler kaum bei Namen erwähnt. Er wird z.B. als der Mann, „*den der Hindenburg vor anderthalb Jahren zum Reichskanzler gemacht hatte*“ oder „*der Mann in brauner Uniform*“ umschrieben. Vgl. Arno Surminski: *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland*. Roman. München 2003. S.13.

⁴⁹¹ Kossert schreibt diesbezüglich: „*Nicht nur Bauern und Bürger, auch die ostpreußischen Adligen, denen die Weimarer Republik ohnehin ein Graus war, liefen in großer Mehrheit den nationalsozialistischen Rattenfängern nach und verrieten ihre konservative Traditionen*“. Vgl. Andreas Kossert: *Ostpreußen. Geschichte und Mythos*. München 2005. S.263.

⁴⁹² Arno Surminski: *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland*. Roman. München 2003. S.50.

⁴⁹³ Ebda., S.140.

eine Armee in Badehosen laufen lässt“.⁴⁹⁴ Während sein Melker, der Opportunist August, als SS-Offizier reiten darf, gehen der alte Patriarch und sein Sohn mit ihrem Diener zu Fuß spazieren. So erscheint der Konservatismus des Majors („*Seit wann reiten bei uns die Melker?*“)⁴⁹⁵ als Ergebnis seiner Nazifeindlichkeit und erhält positive Konnotationen. Anders als im Roman wird der filmische Major kaum auf einem Pferd gezeigt. Das militaristische Preußen wird also durch die Nazis verkörpert, während der Major die moralisch anständige alte Ordnung vertritt.

Die filmische Erzählinstanz suggeriert eine Verknüpfung des Majors mit Paul von Hindenburg. In der Gedenkfeierszene zu Ehren des verstorbenen Reichspräsidenten hält der Major eine Rede aus dem Schlossbalkon. Neben ihm weht nur die Kaiserfahne.⁴⁹⁶ Dass er oben steht, während sich die Nazifiguren unten im Hof befinden, visualisiert seine moralische Überlegenheit, weswegen man ihm seinen Hurrah-Patriotismus vergeben kann.⁴⁹⁷

Die Inszenierung des Todes des Majors, der an Kaisers Geburtstag stirbt, weicht auch vom Roman ab. Die Regie verzichtet auf die im Roman geschilderten Beerdigungsfeierlichkeiten, die an den patriotischen Kitsch der frühen Preußenfilme erinnern würde, und stellt noch einmal den Fokus auf die negative Einstellung der Adligen zum Nationalsozialismus. Der tote Major liegt in einem mit der Kaiserfahne gedeckten Sarg, an dessen Füßen seine Ehrenzeichen in Großaufnahme gezeigt werden. Während alle Familienmitglieder schweigen, ist nur die Stimme Hitlers im Radio zu hören. Die Kamera schwenkt auf Joachims Gesicht, dessen Ausdruck seine Abneigung gegen Hitler deutlich zeigt.⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. ZDF 1987. Folge 2. Min. 00.09.04’.

⁴⁹⁵ Ebda., Folge 1. Min. 01.20.53’.

⁴⁹⁶ Im Roman äußert die Nazi-Figur Blonski seine Empörung auf den Major durch folgende Worte, die die Diskrepanz zwischen Preußentum und Nationalsozialismus zum Ausdruck bringen: „*Wenn erst der Krieg zu Ende ist. Dann wird Ordnung geschaffen. Jokehnen ist doch ein verschlafenes, rückständiges Nest. Hier ist nichts zu merken von dem neuen Geist, der durch Deutschland weht. Übel kann einem werden bei einer solchen Beerdigung. Die Blaublütigen, die von und zu, die ihren Lebtage keinen Handschlag fürs deutsche Volk getan haben. Da kriechen sie herum und träumen von der Vergangenheit, weil ihnen die neue Zeit nicht vornehm genug ist. Kaiserfahnen an die Häuser hängen! Der Führer wird es denen schon zeigen. Wartet nur den Endsieg ab*“. Vgl. Arno Surminski: Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. Roman. München 2003. S.186.

⁴⁹⁷ Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. ZDF 1987. Folge 1. Min. 00.11.05’ - 00.12.22’.

⁴⁹⁸ Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. ZDF 1987. Folge 2. Min. 00.33.20’ - 00.34.45’.

Die Verbindung der Großgrundbesitzerfamilie mit dem Preußentum bzw. Kaiserreich und ihr Gegensatz zum Nationalsozialismus werden durch die *mise-en-scène* auch in anderen Szenen hervorgehoben. Anders als im Büro des Bürgermeisters, wo Hitler und Hindenburg an der Wand nebeneinander zu sehen sind, hängt im Schloss nur Bismarck und nicht Hitler. Dieses Beispiel illustriert, wie die polysemantische audiovisuelle Einstellung durch die geeigneten Gestaltungsmittel hochkomplexe Sinnbezüge schaffen kann.

In diesem Sinne wird die Dissonanz zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus auch als Gegensatz zwischen Hitler und Hindenburg personalisiert und in der imaginären Raumkarte Ostpreußens verankert. Hindenburg bzw. Kaiserreich werden mit Tannenberg, Triumph- und Begräbnisort Paul von Hindenburgs verbunden, während die Wolfsschanze im Kreis Rastenburg, Hitlers Hauptquartier in Ostpreußen, wo der Russlandfeldzug geplant wurde und das Stauffenberg-Attentat vom 20. Juli 1944 stattfand, auf Nationalsozialismus verweist.⁴⁹⁹ Die beiden Erinnerungsorte werden im Film erwähnt, aber nicht gezeigt.

Die Geschichte der politischen Instrumentalisierung Tannenburgs bzw. Hindenburgs beginnt bereits in der Zwischenkriegszeit, als Ostpreußen 1919 vom Reich abgetrennt wurde. Paul von Hindenburg, gebürtiger Preuße aus Posen und Protestant, galt mit seinen Siegen gegen die Russen (Tannenberg, 1914-15) als Retter und Befreier Ostpreußens. Der Tannenberg-Triumph veranlasste im gesamten Reich einen richtigen Hindenburg-Kult. Die Figur des Feldmarschalls hing in vielen Wohnzimmern des Reichs, vor allem in Ostpreußen.⁵⁰⁰

Die rechtsradikale Propaganda der Zeit instrumentalisierte den Hindenburg-Mythos.⁵⁰¹ Führende Nazis und Hitler selbst waren öfters in Tannenberg.⁵⁰² Allmählich trat Hitler als „neuer Retter“ Ostpreußens an die Stelle Hindenburgs.⁵⁰³

Tannenberg hypostasierte sowohl die Kontinuität der deutschen Präsenz im Osten seit dem Mittelalter, als auch eine heilvolle Wende in der deutschen Geschichte. Die

⁴⁹⁹ Dazu vgl. Andreas Kossert: Ostpreußen. Geschichte und Mythos. München 2005. S.304.

⁵⁰⁰ Ebda., S.198-200.

⁵⁰¹ Kossert bemerkt, die meisten Hindenburg-Verehrer seien in der Zwischenkriegszeit besonders in antidemokratischen Kreisen zu finden gewesen (Ebda., S.210).

⁵⁰² Im Frühling 1932 reist Hitler zum ersten Mal nach Ostpreußen: „Während seiner Visite im April suchte er das Tannenberg-Denkmal auf und demonstrierte seine feste Verwurzelung in den alten soldatischen Traditionen Preußens. Zugleich machte er deutlich, dass er als neuer Hindenburg in Krisenzeiten über Ostpreußen wachen wolle. Die Reise wurde ein Triumphzug“ (Ebda., S.265).

⁵⁰³ Ebda., S.214.

Niederlage des Deutschen Ordens 1410 und Hindenburgs Triumph (500 Jahre später) wurden also in einem neuen Narrativ diskursiv verknüpft, so Kossert: *„Für die Deutschen bedeutete Tannenberg eine nationale Schmach, bis mit Hindenburgs Sieg über die Russen 1914 die Demütigung durch die ‚Slawen‘ beseitigt wurde – so die deutsche Propaganda nach der Schlacht“*.⁵⁰⁴

Das Verhältnis Hindenburg-Hitler wird auch in der *Jokehnen*-Verfilmung thematisiert. Die erste Folge beginnt mit der Todesnachricht Hindenburgs.⁵⁰⁵ Obwohl seine Beerdigung in Hitlers Anwesenheit in Tannenberg nicht verfilmt wird, werden die Porträts von Hindenburg und Hitler an der Wand von Steputats Büro bereits in der ersten Sequenz des Fernsehfilms gezeigt. Auf diese Weise wird die Handlung in einen zeithistorischen Rahmen eingebettet und zugleich werden die zwei Staatsmänner in Beziehung gebracht.

Im Laufe der Filmhandlung lassen sich die zwei Personen und die historischen Epochen, die sie repräsentieren, dissoziieren. In der dritten Folge der Verfilmung führt Bürgermeister Karl Steputat kurz vor der Flucht einen Dialog mit Hindenburg und Hitler. Während Karl sich voller Ehrfurcht vom Feldmarschall verabschiedet - *„dich hätten wir nun gebraucht“* -, fühlt er sich von Hitler betrogen.⁵⁰⁶

Obgleich Hindenburg als Junker, Monarchist und Militarist bzw. *„der knorrige Preuße und imposante Repräsentant eines monarchistisch-protestantischen Patriotismus“*⁵⁰⁷ und *„Idol aller Feinde der Weimarer Republik“*⁵⁰⁸, der auch Hitler zum Kanzler ernannte, als Vorläufer des Dritten Reichs hätte gelten können, gilt er in *Jokehnen* nach wie vor als Held Ostpreußens. Korrigiert wird bloß der Trugschluss, Hit-

⁵⁰⁴ Ebda., S.48.

⁵⁰⁵ Namowicz schreibt: *„Der Autor lässt symbolisch Hermann Steputat am Todestage Hindenburgs zur Welt kommen: Sein Tod war das Ende des alten Deutschland. Hindenburg als Sieger bei Tannenberg verkörperte den Schutz Ostpreußens gegen die Russen. Jetzt ist Hitler der alleinige Herrscher über das Land geworden, und ihm vertraute die Familie Steputat und besonders, in seiner kindlichen und kindischen Naivität, der kleine Hermann. Die Vertreibung aus Ostpreußen erwies sich als Preis, der dafür zu zahlen war“*. Vgl. Tadeusz Namowicz: *„Flucht, Vertreibung und Zwangsumsiedlung in der west-deutschen Literatur über Ostpreußen“*. In: Mehnert: *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*. Frankfurt a.M. 2001. S.180.

⁵⁰⁶ *Jokehnen* oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. ZDF 1987. Folge 3. Min. 00.21.55' - 00.22.40'.

⁵⁰⁷ Andreas Kossert: *Ostpreußen. Geschichte und Mythos*. München 2005. S.259.

⁵⁰⁸ Ebda., S.254.

ler sei Hindenburgs Nachfolger. Der Nationalsozialismus entlarvt sich also als ein Bruch in der deutschen Geschichte, der zum Verlust des deutschen Ostens führte.⁵⁰⁹

Als Ausgangspunkt des deutschen Neuanfangs nach dem Krieg wird das Stauffenberg-Attentat definiert, dessen Schauplatz nicht zufällig die Wolfsschanze war. Die Verschwörer waren Adlige. Durchs Festhalten der Jokehner Majorfamilie an Hindenburg und die Teilnahme des Sohns an der Stauffenberg-Gruppe werden Hindenburg und Hitler dissoziiert. So lässt sich die wegen des Nationalsozialismus gestörte Ordnung einigermaßen wiederherstellen.⁵¹⁰

Im fremd besetzten Dorf gelten die alte patriarchalische Ordnung und die Privilegien der Landesaristokratie nicht mehr. Die Witwe des Majors, die typisch preußisch Luise heißt, ist die einzige Überlebende aus dem Jokehner Adel und lebt mit den anderen JokehnerInnen in der Kartoffelscheune. Die Filmemacher machen aus der Figur der alten Aristokratin des Romans eine verzichtsbereite Aufklärerin, die über ihre Opferposition hinaus denken kann: „*Wir haben es ihnen (den Russen) vorgemacht*“, meint sie.⁵¹¹

Durch die Kriegsniederlage wird fast die ganze Männerbevölkerung des Dorfs dezimiert. Bürgermeister Steputats Versuch, als *primus inter pares* den Jokehner Treck in die Sicherheit zu führen, schlug fehl. Die überlebenden und nach Westen vertriebenen Jokehner sind also meistens „unschuldige“ Frauen und Kinder, die den Keim für eine neue, egalitäre, von der NS-Volksgemeinschaft befreite *imagined community* bilden. Die apokalyptische Stunde Null wird als Neubeginn und Heimatverlust als BRD-Gründungsmythos umgedeutet. Die Neukonstitution der nationalen Gemeinschaft, die

⁵⁰⁹ Kossert legt die katastrophalen Folgen dieses falschen Kontinuitätseindrucks dar: „*Tannenberg sollte 1944/45 noch einmal eine fatale Rolle spielen. In der ostpreußischen Bevölkerung war die Erinnerung an den Sieg im August 1914 stets wachgehalten worden. Damals hatte sie Flucht und Zerstörung erlebt, doch dank des ‚Retters‘ rasch in die befreite Heimat zurückkehren können. Diese Erinnerungen verleiteten sie im Winter 1944/45, als sowjetische Truppen die ostpreußischen Grenzen überschritten, zu verhängnisvollen Fehlentscheidungen. Insbesondere alte Menschen, die den Ersten Weltkrieg bewusst erlebt hatten, weigerten sich nun, die Heimat zu verlassen mit der Begründung, es würde so werden wie 1914: eine kurze russische Besatzung, aber dann die Befreiung durch deutsche Truppen. Der Geist von Tannenberg hielt viele von der Flucht ab. Die Folgen sind bekannt: 1945 blieb der Retter aus*“ (Ebda., S.216).

⁵¹⁰ Classen sieht in Widerstandsnarrativen bereits seit der frühen Nachkriegszeit eine „*Dekontaminierung konservativer Traditionen*“ zur nationalen Identitätsstiftung. Vgl. Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965. Köln 1999. S.173.

⁵¹¹ Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. ZDF 1987. Folge 3. Min. 01.08.14’.

sich hier andeuten lässt, wird in den Fernsehfilmen nach der Wiedervereinigung (vgl. *Die Flucht*) Realität, wie im Kapitel 5 zu zeigen ist.

„Geschichte von unten“ bzw. aus der Peripherie erlebt erlaubt also eine gewisse Verharmlosung des Mitläufertums im Sinne eines nationalsozialistischen Alltags, z.B. Hakenkreuze sind in Kriegsfilmen der '50er nicht so demonstrativ präsent. Wie jede historische Periode habe auch die NS-Zeit aus der Perspektive des Durchschnittsmenschen anscheinend auch gute Seiten gehabt (z.B. Solidaritätsgefühl, materielle Vorteile vor Kriegsausbruch u.ä.).

In *Jokehnen* wird also ein Geschichtsbild inszeniert, das die Selbstdarstellung Deutschlands nach dem konservativen Konsensus der 1980er Jahre widerspiegelt. Während Alt-Preußen und Kaiserreich trotz historischer *Otherness* als Bestandteile der deutschen Geschichte akzeptiert werden, lässt sich die Nazi-Zeit als Fremdkörper bzw. Irrweg abspalten. In der ersten Folge sagt z.B. der Jude Samuel Mattern, viele Herren in der Geschichte (also nicht nur die Nazis) hätten die Juden nicht leiden können. Wenn Antisemitismus dadurch historisiert werden darf, dann darf auch „Preußen“, obwohl es als realpolitische Entität abgeschafft ist, als Bestandteil des deutschen kulturellen Gedächtnisses gelten.

Im Sinne der konservativen Erinnerungskultur der '80er Jahre ermöglicht die visuelle Version von *Jokehnen* durch Verdrängung der unangenehmen Facetten Preußens die Konstruktion kultureller Kontinuität zwischen Preußen und der BRD unter Ausklammerung des Nationalsozialismus.⁵¹² Anders als in den '50er Jahren, als der Nationalsozialismus in einen übergeordneten abstrakt-philosophischen Deutungsrahmen eingebettet und enthistorisiert wurde,⁵¹³ lässt er sich in der Sicht der '80er als eine Phase der deutschen Geschichte unter vielen anderen (z.B. das Preußentum) historisieren und dadurch in gewissem Grade normalisieren.

4.5. Filmbeispiel: *Heimatmuseum* (Egon Günther / 1988)

4.5.1. Die Verfilmung eines Bestsellers

⁵¹² Dass es in der Bundesrepublik Straßen und Plätze gibt, die Hindenburgs Namen tragen, zeugt vom (bedingten) Weiterbestehen des Hindenburg- bzw. Preußen-Mythos in der Nachkriegszeit.

⁵¹³ Vgl. Christoph Classen: *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965*. Köln 1999. S.165.

Der Autor des Romans *Heimatmuseum*, Siegfried Lenz, gehörte mit Günter Grass zu den oststämmigen Literaten, die sich von der revisionistischen Rhetorik der organisierten Vertriebenen distanzierten und Brandts Ostpolitik unterstützten. Schon seine erste Erzählsammlung *So zärtlich war Suleyken* (1955) drehte sich um das verlorene „Masuren“. *Heimatmuseum* (1978) war nach der *Deutschstunde* das meistgelesene Werk des 2014 verstorbenen Autors. Schaal schreibt die Resonanz des Romans der Konjunktur der „Heimat“-Thematik gegen Ende der 1970er Jahre zu.⁵¹⁴

Handlungsorte sind die fiktive Stadt Lucknow in Masuren – nach Lenz’ Heimatstadt Lyck – und das ebenfalls fiktive Dorf Egelund in Schleswig-Holstein. Durch den Einbezug der Archäologie der „Heimat“ in die Handlung (Zeit der „Pruzen“, Deutscher Orden usw.) wird zwar ein längerer Zeithorizont als in anderen literarischen Bearbeitungen des ehemaligen deutschen Ostens geschaffen, aber nicht im Sinne der „Nation“.⁵¹⁵ Ähnlich wie das Kaschubische als vornationale Sprach- und Kulturvariante bei Grass, wird in *Heimatmuseum* das Masurische als verlorenes ethnisch-gemischtes Kulturgut heraufbeschworen: „ein pures Masurisches gab es nicht“, bezeugt der Erzähler. Der masurische Dialekt enthalte polnische, heidnische, germanische Ausdrücke, „sogar verballhornte französische Begriffe – die Spracheinlage hugenottischer Glaubensflüchtlinge“.⁵¹⁶

Die Figur der Halbzigeunerin Sonja Turk, der berühmten Teppichmeisterin und Verfasserin des Kompendiums über die masurische Teppichkunst, gilt demnach als Personifizierung des Masurischen. So konstatiert Eduard Beutner in seit 1975 erschienenen Texten (wie z.B. Horst Bieneks *Oberschlesische Tetralogie*, Lenz’ *Heimatmuseum* u.a.) „wieder auflebende, von nationalistischer Vorbelastung befreite Suche nach Heimat“, die er „als Suche nach Reterritorialisierung“ versteht.⁵¹⁷

⁵¹⁴ Björn Schaal: *Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945*. Trier 2006. S.114.

⁵¹⁵ Kossert bezeichnet den Roman von Siegfried Lenz als „ein eindrucksvolles Bekenntnis zur masurischen Geschichte“, aber auch „ein leidenschaftliches Plädoyer gegen den Nationalismus: Zygmunt Rogalla, der den nationalistischen Missbrauch des Museums vorausahnt, sieht keinen anderen Ausweg, als die mühselig gesammelten Kleinodien des Museums durch Brandstiftung der politischen Manipulation zu entziehen. Daher kann es nur heißen: Die Erinnerung an Ostpreußen muss fortbestehen, sie darf jedoch nie wieder politisch instrumentalisiert werden“. Vgl. Andreas Kossert: *Ostpreußen. Geschichte und Mythos*. München 2005. S.387.

⁵¹⁶ Siegfried Lenz: *Heimatmuseum*. München 2003. S.222.

⁵¹⁷ „Allerlei Heimat“. In: Beutner/Roszbacher: *Ferne Heimat – Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*. Würzburg 2008. S.24-25.

Anders als in *Jokehnen*, wo sich „Heimat“ mit Haus, Hof, Kindheit und Natur identifiziert, besteht die Lenzsche „Heimat“ in der Geschichte der ostpreußischen Provinz Masuren und deren ethnischer und kultureller Vielfalt. Während „Heimat“ bei Surminski frei von Schuld ist, sofern Nationalsozialismus und Krieg von außen kommen, ist Lenz’ Heimatverständnis nicht affirmativ, sondern eher kritisch-reflexiv. Wie in *Blechtrommel* (bzw. wieder anders als in *Jokehnen*) sind die Polen in *Heimatmuseum* keine andersstämmigen Kriegsgefangenen, Fremdarbeiter oder ostpolnischen Vertriebenen, sondern Einheimische. Die Polen von Klein-Grajewo, der Siedlung am Lucknower See, werden im Lenz-Roman als Landarbeiter oder Holzflösser beschrieben, die u.U. deutsche Nachnamen „wie Gutkelch oder Niedermüller oder Hauser“ hatten, wogegen „die eigenen Leute hießen vielleicht Konopatzki, Piassek oder Sobottka“.⁵¹⁸

Die gesamte Erzählung ist eine Rückblende. Der Besitzer des Heimatmuseums Zygmunt Rogalla erzählt vom Krankenhausbett aus dem Verlobten seiner Tochter die Gründe für die Brandstiftung am neuen Museum in Egelund. Dessen Exponate stammten aus dem alten Heimatmuseum in Masuren und waren von Rogalla bei der Flucht nach Westen gerettet worden.

Als Gesprächspartner kommt Martin Witt zwar nicht zu Wort, aber die Konstruktion einer pseudo-dialogischen Kommunikationssituation bietet den Anlass zu einer reflexiven Auseinandersetzung mit „Heimat“, der Relevanz des Konzeptes für den modernen Menschen, aber auch seiner Instrumentalisierung zu politischen Zwecken.⁵¹⁹ Die aus ihrem ursprünglichen Kontext entfernten Museumsgegenstände könnten also jederzeit als ideologische Argumente missbraucht werden. Dies ermöglichte sowohl die Gleichschaltung der Heimatbewegung bzw. Pervertierung des Heimatlichen in der NS-Zeit als auch das revisionistische Heimatdenken der Nachkriegszeit, das die durch räumliche Trennung nicht mehr zugängliche „Heimat“ ins Utopisch-Illusorische überhöhte.

⁵¹⁸ Siegfried Lenz: *Heimatmuseum*. München 2003. S.56. Zum Polenbild in *Heimatmuseum* vgl. Hans-Christoph Graf v. Naye: „Die Wahrnehmung des polnischen Nachbarn in den Romanen Levins Mühle von Johannes Bobrowski und Heimatmuseum von Siegfried Lenz“. In: Kuczyński/ Schneider: *Das literarische Antlitz des Grenzlandes*. Frankfurt 1991. S.23-30.

⁵¹⁹ Zur dialogischen Erzählstruktur in *Heimatmuseum* vgl. Marilyn Sibley Fries: „Der implizite Gesprächspartner und die narrative Überlieferung der Vergangenheit. Über Siegfried Lenz’ ‚Heimatmuseum‘“. In: Helfried W. Seliger (Hg.): *Der Begriff „Heimat“ in der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1987. S.51-69.

Schaal bezeichnet *Heimatmuseum* als „*Metaroman*“, der den in anderen Texten über „Flucht und Vertreibung“ formulierten Erinnerungsimperativ relativiert und durch die Frage nach einer angemessenen Erinnerung ersetzt.⁵²⁰ Heimatverlust kann also bei Lenz weder durch visuelle Repräsentation noch Musealisierung rückgängig gemacht werden. Die Zerstörung des Museums bzw. der Tod des Protagonisten in der Verfilmung verweisen außerdem auf seine gescheiterte Integration in der BRD.

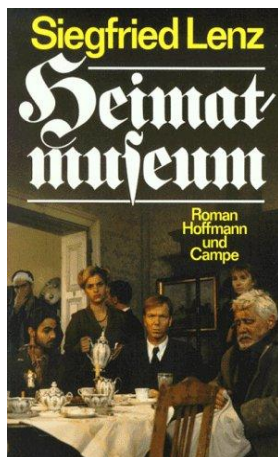


Abb. 8: Umschlag der Hoffmann & Campe – Edition des Romans mit Szenenbild aus der Verfilmung

Heimatmuseum wurde 1988 vom ehemaligen DEFA-Regisseur Egon Günther verfilmt, der nach dem Tod Peter Beauvais' mit dem Drehbuch und der Regie beauftragt wurde. Selbstverständlich konnten nur einige Passagen aus dem 655-seitigen Roman verfilmt werden. Die Lucknow-Szenen wurden in Tschechien gedreht. An der Fernsehversion von *Heimatmuseum* beteiligten sich mehrere tschechische Mitarbeiter und Schauspieler, deren Stimmen im Nachhinein synchronisiert werden mussten. Vor seiner Ausstrahlung im deutschen Fernsehen lief der Dreiteiler als Kinofilm in Tschechien und Polen.⁵²¹

Trotz des hohen Budgets hatte der Spiegel-Redakteur Niko v. Festenberg an der Fernsehversion von *Heimatmuseum* viel zu bemängeln: Günther habe von der Selbstreferentialität der literarischen Vorlage wenig behalten, die Figuren „*erscheinen in Günthers Optik wie aus einem nostalgisch braven Photoband*“, der masurische Dialekt sei kaum noch da. Weil Günther den Protagonisten sterben lasse, fehle es an jeglicher positiven Zukunftsperspektive: „*Das Heimatmuseum, die Exploration des Heimatbegriffs haben Günther nicht interessiert. Das Museum ist allenfalls optisches Zitat, die Landschaft Kulisse*“.⁵²²

Im Folgenden soll erläutert werden, wie der Fernsehfilm mit der literarischen Vorlage umgeht bzw. in welchen Punkten er vom Roman abweicht und weswegen die Fernsehversion von *Heimatmuseum* – anders als der Lenz-Roman – ein derartiges Missfallen erregte.

⁵²⁰ Björn Schaal: Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945 (Günter Grass – Siegfried Lenz – Christa Wolf). Trier 2006. S.19.

⁵²¹ Niko v. Festenberg: Trogschnauziger Posauk. In: Der Spiegel, Nr.12 / 1988, S.223-228. Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13528373.html> (7-1-2017).

⁵²² Ebda., S.223.

4.5.2. „Heimat“ und „Anti-Heimat“ bei Lenz und Günther

Rachel Halverson bemerkt, der Roman von Siegfried Lenz nehme die zentralen Thesen des Historikerstreits zehn Jahre davor vorweg.⁵²³ In diesem Sinne ist nicht ohne Bedeutung, dass ein Jahr nach dem Historikerstreit von einem öffentlich-rechtlichen Fernsehsender ein Roman zum Verfilmen gewählt wird, der die Vergangenheit für nicht-bewältigt erklärt und als Argument gegen die Historisierung der NS-Zeit im Sinne Hillgrubers und Stürmers eingesetzt werden konnte.

Das Zusammenspiel von „Heimat“ und „Anti-Heimat“ ist ein zentrales Element der Verfilmung. Die erste Folge des Dreiteilers, betitelt als *„Schöne Tage in Masuren“*, inszeniert das alte Masuren als eine archaisch-mythische Welt jenseits der Zeit, wo – in den Worten Jan Rogallas, Zygmunts „alchemistischen“ Vaters und berühmten Wundermittelherstellers – alles vertauscht sei: *„oben ist unten“* und *„rechts ist links“*.

Die erste Einstellung der 1. Folge ist eine Totale: ein Mensch und ein Pferd segeln auf einem Floß vom einen Seeufer zum anderen. Die Einstellung dauert ca. anderthalb Minuten und es sind nur zwei Schnitte auffällig.⁵²⁴ Die filmische Erzählinstanz rafft nicht, sondern lässt sich Zeit, so dass die Kamera dem gesamten Bewegungsvorgang folgen kann. Durch den sparsamen Einsatz von Musik und den langsamen Erzählrhythmus lässt sich „Heimat“ zusätzlich auratisieren. Ohne Zweifel scheint das inszenierte Heimatbild mit dem traditionellen Heimatdenken in hohem Maße kongruent zu sein. Dieses zeitdehnende Erzählverfahren, das der *„Liebe zum Detail“* des Romans einigermaßen entspricht,⁵²⁵ dient zwar nicht dem Vorankommen der Handlung, imitiert jedoch das selektive Vorgehen der Erinnerung bzw. deren Verweilen bei Personen, Dingen und Situationen.

Die letzte Folge des Dreiteilers endet mit demselben beinahe schwarzweißen Bild, das sich aufgrund der unscharfen Konturen als inneres mentales Bild des sterbenden Protagonisten herausstellt. „Heimat“ erweist sich also nicht nur als ein konkreter Ort,

⁵²³ Historiography and Fiction. Siegfried Lenz and the „Historikerstreit“. New York 1990. S.2-68.

⁵²⁴ Heimatmuseum. R: Egon Günther. ARD 1988. Folge 1, bis zur Min. 00.03.24'.

⁵²⁵ Björn Schaal: Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945 (Günter Grass – Siegfried Lenz – Christa Wolf). Trier 2006. S.144. Zur Konstruktion des „effet de réel“ bei Lenz vgl. Dorothée Merchiers: Le réalisme de Siegfried Lenz. Bern 2001. S.198.

als die heile Welt der Kindheit, sondern vor allem als ein kaum erfüllbares existentielles Bedürfnis des Individuums.

In *Heimatmuseum* greifen Erinnern und Vergessen, „Heimat“ und „Fremde“ ineinander. Spuren hinterlassen (z.B. Teppichweben als Textmetapher, archäologische Funde als „Zeugen der Vergangenheit“) und spurlos verschwinden (vgl. Himmelfahrt Jan Rogallas, Vermisstsein und Tod des Onkels Adam Rogalla in der Fremde) schließen im Roman sowie im Film einander nicht aus. Vor allem Archäologie als Diskurs und Praxis vermag Verlorenes, Verborgenes, in Vergessenheit Geratenes wieder ans Licht zu bringen. A. Assmann bezeichnet deshalb den Archäologen als „*Komplizen*“ des Philologen, also als „*Gegner der Zeit und Heiler der Wunden, die sie geschlagen hat*“.⁵²⁶

Als Heimatforscher befasst sich Onkel Adam Rogalla mit den „Zeugen“ der Vergangenheit und bemüht sich, die auf vergangene Welten verweisenden Objekt-Zeichen an die Oberfläche zu bringen. Irgendwann unterliegt er einem allmählichen Gedächtnis- und Identitätsverlust, worauf auch im Film Bezug genommen wird. Hauptsächlich vergisst er Namen und Bezeichnungen für Personen und Objekte. Das Dissoziieren von *signifiant* und *signifié* hat zur Folge, dass auch die auf Sprache angewiesene Erinnerung abhanden geht. Zumal Adam die Welt um ihn herum nicht mehr benennen und bezeichnen kann, lässt er sich von der heimatlichen Welt entfremden. Eines Tages verschwindet er spurlos, erscheint beim kartographischen Institut in Memel unter anderem Namen und stirbt auf mysteriöse Weise.⁵²⁷ Seine Leiche wird nie aufgefunden, um in heimatlicher Erde begraben zu werden.

Adams Austreibung aus Heimatparadies (als Variante des biblischen Narrativs) erfolgt als Konsequenz der nationalsozialistischen Aneignung von „Heimat“, die eine in Masuren inhärente *Otherness* ausgrenzen lässt. Der Prozess der Transformation des Heimatkonzeptes in ein ideologisches Instrument führt zur Zwangsgermanisierung der masurischen Heimatlandschaft, die im Roman als „Taufkrankheit“ bezeichnet wird.⁵²⁸

⁵²⁶ Aleida Assmann: *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*. Köln 1999. S.123.

⁵²⁷ Siegfried Lenz: *Heimatmuseum*. München 2003. S.254.

⁵²⁸ Kossert kommentiert diesbezüglich: „*Die Namen der Dörfer, Wälder und Seen, die Ostpreußens multiethnisch geprägte Regionen zu etwas Besonderem machten, fielen ihr zum Opfer. Binnen fünf Jahren, zwischen 1933 und 1938, verpassten die Nationalsozialisten Ostpreußen ein rein germanisches Antlitz. In den Jahren 1933 bis 1937 erfolgten zunächst zahlreiche Umbenennungen, über die aber fast immer individuell entschieden wurde. Bei allen Änderungsanträgen durften die betroffenen Dörfer über mehrere Varianten abstimmen, wobei allerdings der alte Name nicht zur Wahl stand*“. Vgl. Andreas Kossert: *Ostpreußen. Geschichte und Mythos*. München 2005. S.281.

Adam unterliegt also dem Trugschluss, die Museumsobjekte stünden als solche für die Vergangenheit, er ignoriert also deren Einbindung in Texte und Diskurse der Gegenwart.⁵²⁹

Die „*Tendenzlosigkeit*“ des Heimatmuseums entspricht nicht den Plänen der Nazis, das Heimatmuseum in ein Grenzlandmuseum umzugestalten. Zygmunts Ablehnung des NS-Anspruchs auf Neuordnung der „Geschichte“ zum Zweck der Konstruktion eines „deutschen“ Masuren wird im Film als Widerstandsakt inszeniert. In der Szene der Konfrontation Zygmunts und seiner Mutter Ida mit den Nazi-Kulturfunktionären lässt die Montage die zwei gegensätzlichen Positionen gegenüber stellen.⁵³⁰ In der Hochzeitsszene stellt der Regisseur auf ähnliche Weise den Protagonisten und seine Familie mit den Nationalsozialisten gegenüber. Zygmunts Gespann stößt auf das Auto des Nazi-Reschat. Seine Hochzeit mit Edith wird durch Geräusche aus der auf dem Platz stattfindenden Naziversammlung gestört. Durch den Einsatz des subjektiven Tons wird die Identifikation des Zuschauers mit den Personen in der Kirche und nicht mit den sich außerhalb befindenden Nazis ermöglicht.⁵³¹

Neben Adam Rogalla ist die berühmte Teppichmeisterin Sonja Turk auch eine Mentorfigur für Zygmunt. Sonja verkörpert das einheimische Heidnisch-Preussische und beschreibt „Heimat“ durch ihre Teppichkunst, eine ikonische Formen- und Farbensprache. Weben spielt also hier die Rolle einer Text- bzw. Schreibmetapher. Die ältere Sonja verfasst ein Kompendium über die masurische Teppichkunst. Mit dem Aufstieg der Nationalsozialisten, die das Sprechen und Schreiben über „Heimat“ zu beherrschen trachten, erkrankt Sonja an Gicht und kann nicht mehr schreiben. In der Romanvorlage ist Sonjas Teppich der einzige Gegenstand, den Zygmunt vom brennenden Museum rettet, wobei er sein Sehvermögen verliert. Elfie Poulain schreibt: *„En effet, les tapis de la Mazurie constituent la partie la plus importante et la plus significative de la collection du musée de sa terre natale“*.⁵³²

Der kritisch-reflexive Gestus besteht bei Lenz darin, dass sich „Heimat“ als nur durch Semiose zugänglich erweist. Insofern stellen Raum, Natur und Landschaft keine objektiven Gegebenheiten, sondern kulturell beschriftete Konstruktionen dar.

⁵²⁹ Severin Heinisch betont, die Illusion der totalen Erinnerung durch Musealisierung münde im totalen Vergessen ein. Vgl. „Dislokation und Bedeutungstransfer des musealen Objekts“. In: Petschar: Identität und Kulturtransfer. Semiotische Aspekte von Einheit und Wandel sozialer Körper. Wien 1993. S.86.

⁵³⁰ Heimatmuseum. ARD 1987. Folge 3. Min. 00.27.18' - 00.29.35'.

⁵³¹ Ebda., Folge 2. Min. 01.30.00' - 01.30.50'.

⁵³² La recherche de l'identité sociale dans l'œuvre de Siegfried Lenz. Frankfurt a.M. 1996. S.59.

Deswegen ist „Heimat“ in ihrer Essenz fremd und nach Belieben instrumentalisierbar. Dies lässt jegliche Heimatidylle per definitionem in Frage stellen.⁵³³

So ist die in *Heimatmuseum* inszenierte Heimatgemeinschaft alles andere als ideal, sofern sie weder gegen nationale Konflikte gefeit ist, noch zögert, die nicht konformen Mitglieder, also den „*Polackenfreund*“ Conny Karrasch und seine Schwester Edith, auszuschließen. Zygmunts „*an nichts gebundene*“ Jugendliebe und spätere Ehefrau Edith hat als emotional distanzierte Figur mit dem Frauenbild in *Waldwinter* oder *Jokehnen* nichts zu tun. Der autoritäre Großvater Alfons Rogalla (Mario Adorf), der „*Deibel von der Domäne*“, der die Familie seiner verwitweten Schwiegertochter nicht in Schutz nimmt, ist eine ebenfalls heimatuntypische Figur.

Anders als in *Jokehnen*, ist die Landesaristokratie in *Heimatmuseum* – verkörpert durch die Figuren von Herr und Frau von Lettkow, Besitzer der Domäne – an der Seite der Nazis. Dies wird in der Fernsehversion besonders betont und suggeriert ein eher negatives militaristisches Preußenbild. Wegen Frau von Lettkow, die eine ganze Ladung Pelze für die Ostfront spendet, wird die Figur des gutmütigen Eugen Lawrentz von der Gestapo als Volksschädling verhaftet.

Günther situiert diesen ambivalenten Mikrokosmos in einem zunehmend „kalten“ Heimatraum. In der dritten Folge kann sich Edith nicht mehr erwärmen, weil sie die Züge gesehen hat, aus denen Hilferufe in allen möglichen Sprachen kamen. Dies ist ein klarer Hinweis auf den Holocaust. Diese „*kalte Heimat*“ wird daher aus der Distanz gefilmt: Eine Supertotale zeigt eine menschenlose Landschaft, wo nur Wölfe zu sehen sind. Durch den Verzicht auf musikalische Untermalung und das Beschränken auf Naturgeräusche wirkt das Landschaftsbild ganz anders als z.B. in *Waldwinter*.⁵³⁴

Diese antiillusionistische Raumführung kommt insbesondere in der Szene zum Ausdruck, wo Zygmunt und Sonja in der Winterlandschaft Schlitten fahren. Sonja prophezeit den Untergang Masurens, den sie der NS-Zwangsgermanisierungspolitik zuschreibt, die Flucht und die Vergewaltigungen. Durch harte Schnitte, Distanz signalisierende Totalen, eine von Einstellung zu Einstellung gleichbleibende Schneeland-

⁵³³ Anderswo schreibt Lenz: „*Nein, die Landschaftsidylle vergangener Jahrhunderte wird sich nicht wiederherstellen lassen. Die sogenannte heile Welt bleibt eine Illusion*“. Vgl. Siegfried Lenz: *Über den Schmerz. Essays*. Hamburg 1998. S.53.

⁵³⁴ *Heimatmuseum*. ARD 1987. Folge 3. Min. 00.49.53' - 00.50.17'.

schaft und die fast aus dem Off klingende Stimme Sonjas wird das Ende der Heimat-idylle schon vor der Flucht signalisiert.⁵³⁵

Diese „Heimat“, die bereits wie Fremde wirkt, stellt eine bedeutende Abweichung von den Normen des klassischen Heimatfilms dar. Die „unguten“ Funktionen einer „Heimat“, die ihre Unschuld verloren hat, sind typische Aspekte des Anti-Heimat-Elementes im Neuen Deutschen Film schon seit den '60er Jahren.

Eine ebenfalls verfremdende Filmsprache stellt den Krieg als surreale Situation dar. Die zweite Folge endet mit dem Ausbruch des II. Weltkrieges, visualisiert durch die Bombardierung des Zuges mit den polnischen Gänsen, die aus dem Zug aussteigen und sich im Bildhintregrund entfernen.⁵³⁶ Der Regisseur übernimmt dieses Motiv aus dem Roman und inszeniert eine groteske Szene unter Verzicht auf jegliche Raffung und Dramatik. Tonmäßig ist nur das Krähen der Gänse und das Geräusch der Artillerie zu hören. Eine ähnliche vom Regisseur erfundene Szene visualisiert das Ende des Kriegs und die Ankunft der Russen in Lucknow. Ein Panzer der Roten Armee stößt auf ein unbekanntes deutsches Kind. Erneut widmet der Regisseur viel Zeit einer Situation, in der außer dem eigenartigen Dialog zwischen dem russischen Soldat und dem Kind, das kein Russisch versteht und davonläuft, nicht viel passiert.⁵³⁷

Zygmunts Rückkehr aus der Ostfront als Kriegsinvalider zu Beginn der dritten Folge, inszeniert ohne Dramatik (auch ohne Musik), sowie eben die Flucht-Szenen haben auch nichts Heroisches an sich (wie z.B. in *Die Flucht*). Die Fliehenden wirken wie abstrakte Silhouetten in der Schneelandschaft. Warum Edith und Paulchen zurückkehren und spurlos verschwinden, bleibt unbegründet.⁵³⁸ Die Flucht über die Ostsee ist der Höhepunkt der Sequenz. Der Bildschirm wird zuweilen weiß (wegen des Scheinwerferlichts). Die Figuren können miteinander nicht kommunizieren und wiederholen die gleichen Worte: Zygmunt sucht Edith, seine Mutter kann ihn aber nicht verstehen.⁵³⁹ Der Untergang des Schiffs mit halb Lucknow wird äußerst elliptisch gezeigt (z.B. Verzicht auf Nahaufnahmen, die im Fernsehmedium zur Identifikation des Zuschauers mit den Handlungsfiguren eingesetzt werden) bzw. z.T. berichtet Zygmunt (als *Voice-Over*) davon.

⁵³⁵ Ebda., Folge 3. Min. 00.53.30' - 00.56.30'.

⁵³⁶ Ebda., Folge 2, ab ca. Min. 01.36.00'.

⁵³⁷ Ebda., Folge 3. Min. 01.11.13' - 01.17.33'.

⁵³⁸ Ebda., Folge 3. Min. 01.17.35' - 01.19.25'.

⁵³⁹ Ebda., Folge 3. Min. 01.19.33' - 01.24.02'.

Die Erinnerung ans Verlorene in der Nachkriegszeit ist nicht unschuldig, sofern sie obsessiv mit Wiedergewinnungsphantasien einhergeht. Ohne einen realen Referenzrahmen sind die Museumsobjekte im neuen Heimatmuseum in Schleswig-Holstein leere Zeichen, denen beliebig Sinn verliehen werden kann. Obwohl Conny Karrasch sich in Masuren für die Polen einsetzte, macht er nach seiner Übersiedlung in die BRD die verlorene „Heimat“ im Osten zum gewählten Trauma. Weil das Denken an die „Heimat“ während der Gefangenschaft in Russland ihn vor dem Identitätsverlust rettete, duldet Conny den alten Nazi Reschat als Vorsitzenden des Lucknower Heimatvereins. Connys Umkehrung von einer polonophilen Position zum Sprachrohr der Vertriebenen wird im Film nicht überzeugend erklärt. Als Zygmunt einsieht, *„daß in jeder angebotenen Vergangenheit ein Teil Erfindung steckt“*, verbrennt er das Museum.⁵⁴⁰

Zygmunts Brandstiftung könnte als ein progressiver Akt zur Entkollektivierung der Erinnerung angesehen werden, wie Schaal bemerkt: *„Die Befreiung der individuellen Erinnerung aus den Zwängen einer kollektiven Erinnerungskultur, die immer bestrebt ist, anstelle der Heterogenität und Komplexität historischer Prozesse eine verordnete Homogenität zu setzen, führt dazu, dass der Diskurs über die verlorene Heimat zu einer vielstimmigen Rede wird, in der ausreichend Raum für unterschiedliche Stimmen ist“*.⁵⁴¹

Aus all diesen Gründen wird „Heimat“ bei Lenz und Günther als Seelenlandschaft jenseits von materiellen Besitzansprüchen in eine metaphysisch-transzendente Sphäre überhöht. Darauf verweisen die oben erwähnten Einstellungen zu Beginn und Ende des Dreiteilers, die „Heimat“ als ein semantisch vages, aus der Diegese isoliertes und damit unerreichbares Sehnsuchtsobjekt definieren. Das Ende des Romans impliziert nach Westerwinter die Neukonstruktion des Museums durch Sprache und Narration zur Erstellung eines „Textmuseums“. Allein auf das erzählende Subjekt angewiesen, könne das imaginierte Heimatmuseum – anders als das reale – nicht mehr ideologisch missbraucht werden.⁵⁴² Mirosław Ossowski erklärt die Brandstiftung am Museum als Versuch des Protagonisten, *„die Exponate in ‚Sicherheit‘ zu bringen. Mit dieser me-*

⁵⁴⁰ Siegfried Lenz: Heimatmuseum. München 2003. S.597.

⁵⁴¹ Björn Schaal: Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945 (Günter Grass – Siegfried Lenz – Christa Wolf). Trier 2006. S.181.

⁵⁴² Margret Westerwinter: Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2008. S.71.

*taphorischen Handlung wendet sich Siegfried Lenz gegen den chauvinistischen Geist und ermahnt zur ethischen Haltung im Umgang mit der Geschichte“.*⁵⁴³

Während aber im Roman „Heimat“ und Heimatmuseum in Literatur gerettet werden, nachdem sich Musealisierung als ungeeignete Form der Vergangenheitsrettung erwiesen hat, wird im Film kein Weg aus der Sackgasse vorgeschlagen. „Heimat“ scheint also nur durch den Tod als Übergang ins Jenseits und die Auflösung des Subjekts erreichbar zu sein.

4.5.3. Schwerpunktverlagerungen im Fernsehfilm

Die wesentlichste Abweichung von der literarischen Vorlage ist – nach dem unterschiedlichen Ausgang – die Abwesenheit des intradiegetischen Gesprächspartners Martin Witt. Der bettlägerige homodiegetische Erzähler des Romans wird durch den *Voice-over* des erwachsenen Zygmunt Rogalla ersetzt. Aufgrund der Abschaffung des narrativen Rahmens des Romans konnten in den Film die selbstreflexiven Passagen zum Thema „Heimat“ nicht übernommen werden. Im Vergleich zur literarischen Vorlage ist der Film also relativ stumm.

Der selbstreflexive Erzählgestus des Romans suggeriert einen intergenerationellen Dialog zwischen den '45ern und den „heimatskeptischen“ '68ern, die Martin Witt vertritt: *„Ich verstehe, mein Lieber, ich verstehe Sie schon: Sie möchten – wie Bernhard – die Heimat verantwortlich machen für eine gewisse Art von hochmütiger Beschränktheit, sie möchten ihr Fremdenhaß anlasten, den bornierten Dünkel der Seßhaftigkeit, (...). Ich weiß, ich weiß: Heimat, das ist der Ort, wo sich der Blick von selbst näßt, wo das Gemüt zu brüten beginnt, wo Sprache durch ungenaues Gefühl ersetzt werden darf (...). Ich vermute, daß Sie lächeln, doch ich sage es gegen Ihr Lächeln: Heimat, das ist für mich nicht allein der Ort, an dem die Toten liegen; es ist der Winkel vielfältiger Geborgenheit, es ist der Platz, an dem man aufgehoben ist, in der Sprache, im Gefühl, ja, selbst im Schweigen aufgehoben, und es ist der Flecken, an dem man wiedererkannt wird“.*⁵⁴⁴

⁵⁴³ „Ostpreußen in der deutschen Literatur nach 1945“. In: Altenberger: Heimat in Europa: Beiträge der Internationalen Konferenz „Literatur, Werte und Europäische Identität (II.)“. Warschau 2003. S.49.

⁵⁴⁴ Siegfried Lenz: Heimatmuseum. Roman. München 2003. S.120.

Insbesondere die folgende Passage klingt als Antwort an die Söhngeneration, die das ideologisch missbrauchte Heimatkonzept ihrer Väter (und Mütter) durch kosmopolitisches Denken zu umgehen trachtete: *„Also Weltkunde statt Heimatkunde – Weltkunde, meinen Sie, und uns allen wäre geholfen. Ich weiß nicht, wieviel Ihnen Erfahrung bedeutet, aber ich hab’ so manchen erlebt, der seine Hoffnungen auf Weltkunde setzte, und der dann wie von selbst zur Heimatkunde zurückfand. Vielleicht müssen wir darauf gefaßt sein, daß Weltkunde immer nur Heimatkunde ist, sein kann“*.⁵⁴⁵

Durch die Streichung Martin Witts bleibt vom intergenerationellen Aspekt, der in den ’60er und ’70er Jahren die bundesdeutsche Erinnerungskultur in entscheidendem Maße prägte, in der Verfilmung nicht viel übrig.

Das Selbstreflexivitätspotential des Romans wird auch dadurch entschärft, dass das Heimatmuseum der Familie Rogalla in der Fernsehversion an Bedeutung verliert. Anders als im Roman, wo bereits auf den ersten Seiten von Adam Rogallas Ausgrabungen die Rede ist, erscheint das Museum erst in der Mitte der 2. Folge des Dreiteilers. Die Titel der einzelnen Folgen, also *„Schöne Tage in Masuren“*, *„Zygmunt und Edith“*, *„Die Trennung“* (der Regisseur vermeidet dabei sowohl *„Vertreibung“* als auch den beschönigenden DDR-Begriff *„Umsiedlung“*), weisen auf den Bedeutungsverlust des Heimatmuseumsmotivs in der Verfilmung hin.

Diese Schwerpunktverlagerung wird in einer Episode der 3. Folge deutlich, die im Roman nicht vorzufinden ist. Nach der Raffung eines längeren Zeitraums nach der Flucht wird der gealterte Protagonist in einem Kinosaal im Westen gezeigt. Sein Übergewicht verweist auf die Somatisierung seines Heimatverlusttraumas. Zygmunt schaut Propagandafilme aus der Nazi-Zeit an. Es geht um die *„Heim-ins-Reich“-*Aktion (1939), wobei Heimatverlust durch die NS-Propaganda als Heimkehr dargestellt wird. Auf der Leinwand ist der Schatten des Protagonisten zu sehen, der das Zurückspulen des Films verlangt.⁵⁴⁶ Im nächsten Propagandafilm werden Flüchtlingstrecks gezeigt. Diesmal sind es *„Bolschewisten“*, die die Deutschen aus der angesammlten *„Heimat“* vertreiben.

Offenbar stellt hier die Verfilmung einen geschichtsreflexiven Zusammenhang her, indem *„Geschichte“* als interpretations- bzw. repräsentationsabhängig entlarvt wird: Das, was zunächst *„Heimkehr“* getauft wird, kann in einem anderen Kontext als *„Ver-*

⁵⁴⁵ Ebda., S.191.

⁵⁴⁶ Heimatmuseum. ARD 1987. Folge 3. Min. 01.24.05’ - 01.29.00’.

treibung“ benannt werden. Die filmische Erzählinstanz suggeriert zudem, dass sowohl der Treck als visuelle Ikone der Vertreibung als auch die westdeutsche Erinnerungskultur überhaupt im Faschismus ihren Ursprung hätten.

In diesem Erklärungsrahmen wird Rogallas Hoffnungslosigkeit und Selbstmord eingebettet. Connys Umdenken bezüglich der „Heimat“ und die Ernennung Reschats zum Vorsitzenden des neuen Heimatmuseums in Egelund geben nur den Anlass zur Verbrennung des Museums, was – im Gegensatz zur literarischen Vorlage – als Freitod des Protagonisten inszeniert wird. Die Regie zeigt alle Phasen des Verbrennungsrituals im Detail, d.h. unter Verzicht auf Raffung und Schnitte.⁵⁴⁷ Anders als im Roman hat der Protagonist in der BRD keine neue Familie gegründet. Seine letzten Reminiszenzen aus der alten „Heimat“ sind der Nazi Reschat und seine Frau Edith mit Sohn Paul.

Dem Feuer des brennenden Museums folgt die erste Einstellung der ersten Folge, also die Totale der masurischen Seelandschaft.⁵⁴⁸ Der Tod erscheint damit als die einzige Möglichkeit, die sich dem Individuum anbietet, „Heimat“ jenseits eines konkreten Raums wiederzufinden. Zygmunts Stimme klingt nun fast aus dem Jenseits. Der letzte Teil der Verfilmung endet mit einem *freeze frame* des Flösslers, bevor er das gegenüber liegende Ufer erreicht hat. Dies impliziert, dass die Geschichte womöglich neu beginnen könnte.

Während der Fokus im Roman auf Heimatreflexion bzw. auf angemessenen Formen der Rettung von „Heimat“ liegt, ist der Schwerpunkt in der Verfilmung – etwa im Sinne des DDR-Antifaschismuskurses – allgemein auf das Fortbestehen des Faschismus in der BRD verlagert worden. In diesem Sinne werden BRD-Geschichtsbilder als durch Nazi-Brillen präformiert entlarvt. Die Kontinuität zwischen der Nazi-Rhetorik über den Osten und der Vertriebenenenerinnerung der Nachkriegszeit stellt sich also als Symptom fürs Fortwirken faschistoider Denkweisen heraus, was eine Normalisierung der NS-Vergangenheit unzulässig macht.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Ebda., Folge 3. Min. 01.35.38' - 01.46.03'.

⁵⁴⁸ Ebda., Folge 3. Min. 01.46.55' - 01.48.50'.

⁵⁴⁹ Auch Kossert stellt bei landmannschaftlichen Funktionären „eine geistige Kontinuität zur Vorkriegszeit“ fest: „Die Übereinstimmung der landmannschaftlichen Führung mit der alten Elite Ostpreußens ist verblüffend. So fanden sich ehemalige deutschnationale und nationalsozialistische Landräte, Kreis- und Ortsbauernführer, höhere Kommunalbeamte, Gutsbesitzer und Großlandwirte in ihren Reihen wieder“. Vgl. Andreas Kossert: Ostpreußen. Geschichte und Mythos. München 2005. S.376.

Die Konstruktion eines solchen Deutungsrahmens Ende der '80er Jahre war sicherlich ein wichtiger Grund, warum die Verfilmung nicht so positiv wie der Roman Ende der '70er rezipiert wurde.⁵⁵⁰ Obwohl oft behauptet wird, innerhalb der institutionalisierten Erinnerung eines freiheitlichen und demokratischen Staates - wie die BRD - bestünden keine Erinnerungstabus mehr, dürfe man, wie Kölsch bemerkt, jedoch nicht alles sagen. Als Beweis dafür führt Kölsch den Rücktritt des Bundestagspräsidenten Philipp Jenninger nach seiner Rede am 9.11.1988 (40. Jahrestag der Reichskristallnacht): „Jenninger verletzte die Regeln der öffentlichen Gedenktagsrhetorik insbesondere dadurch, daß er die Täterperspektive einnahm“.⁵⁵¹

Die Dialektik von Mneme und Lethe bei der erinnerungskulturellen Landschaft des wiedervereinigten Deutschlands ist der Gegenstand des folgenden Kapitels.

5. Der Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ nach 1990

5.1. Erinnerungskulturelle Tendenzen nach der Wiedervereinigung

Alexander Schwan konstatiert bereits 1984 als Folge der Entspannungspolitik der '70er Jahre und trotz der deutschdeutschen Teilung ein Erwachen des nationalen Selbstverständnisses der Deutschen „in der Tendenz einer ‚Renationalisierung‘ in Deutschland, und zwar in West und Ost“.⁵⁵² Dieser Trend verstärkte sich nach 1990. Dieses Jahr signalisierte das Ende der Nachkriegszeit und damit auch der deutschen Vergangenheitsbewältigung. Der Erinnerungsimperativ an die „schwierige“ deutsche Geschichte galt zwar nach wie vor, aber nun im Sinne einer definitiven Historisierung des deutschen Sonderweges. Gleichzeitig hatte man auch die DDR-Vergangenheit bzw. die 40-jährige Teilung zu bewältigen.

⁵⁵⁰ Anders als bei Fernsehklassikern wie *Jokehnen*, *Die Flucht* u.a. liegt bislang keine DVD-Version von *Heimatmuseum* vor. Interessenten müssen sich daher an den WDR wenden.

⁵⁵¹ Julia Kölsch: „Nation heißt: sich erinnern...“. 50 Jahre NS-Gedenken in der Bundesrepublik – 50 Jahre Gedenkpolitik zwischen Pflicht und Alibi“. In: Nassehi: Nation, Ethnie, Minderheit. Beiträge zur Aktualität ethnischer Konflikte. Köln 1997. S.302. Der Zusammenhang des Opfergedenkens mit dem institutionalisierten Erinnern der '80er Jahre, den Schmitz feststellt, könnte den Skandal wegen der Jenninger-Rede (Übernahme der Täterperspektive) möglicherweise erklären. Vgl. Helmut Schmitz: „The Birth of the Collective from the Spirit of Empathy: From the ‚Historians‘ Dispute‘ to German Suffering“. In: Niven: Germans as Victims. Remembering the Past in Contemporary Germany. Basingstoke 2006. S.93-108.

⁵⁵² „Nationale Identität in Deutschland und Europa – Zum nationalen Selbstverständnis des deutschen Volkes und seiner Nachbarn“. In: Weigelt: Heimat und Nation. Zur Geschichte und Identität der Deutschen. Mainz 1984. S.189.

Norbert Frei schreibt, seit dem 3. Oktober 1990 „steht das nationalsozialistische Deutschland erstmals seit seinem Untergang wieder ganz in der Kontinuität der deutschen Geschichte – und ist zugleich erstmals ganz von uns getrennt. Denn zwischen unserer Gegenwart und der Vergangenheit des ‚Dritten Reichs‘ liegen die Geschichte der DDR und die Geschichte der ‚Bonner Republik‘“. ⁵⁵³ Deswegen hält Kölsch die Wiedervereinigung für einen erlösenden Moment: „endlich ist eine andere Vergangenheit zu bewältigen!“ ⁵⁵⁴

Seit 1990, bemerkt Claudia Fröhlich, sei der Nationalsozialismus immer weniger Anlass zu intergenerationellen Konflikten, denn die jüngeren Generationen hätten keine persönliche Beteiligung am Nationalsozialismus und II. Weltkrieg mehr, sondern nur historisches Interesse am Thema. Es erfolgte also ein „Übergang von den oft hitzigen, hochmoralischen Debatten in eine emotional beruhigtere Zone der Geschichtsbetrachtung“. ⁵⁵⁵

Der 27. Januar wird 1995 zum Gedenktag der Opfer des Nationalsozialismus proklamiert. Der Schlüsselbegriff der Erinnerungskultur des wiedervereinigten Deutschlands lautet „Versöhnung“ und zwar auch im gesamteuropäischen Rahmen. Auf der Basis der Zwei-Diktaturen-These wird ein transnationaler Opfer-Täter-Diskurs konstituiert, bei dem der Opfer des Nationalsozialismus und des Kommunismus gemeinsam gedacht werden soll. Die Unterscheidungskriterien zwischen den einzelnen Opferkategorien werden dabei tendenziell nivelliert. In Deutschland und den exkommunistischen Ländern dient dieser Opferdiskurs dennoch nicht immer der Auseinandersetzung mit den jeweils schwer zu bewältigenden Geschichtsanteilen (z.B. NS-Kollaboration), sondern eher einer selektiven Erinnerung zum Zweck der Revalorisierung des Nationalen und der Neukonstitution der *imagined community*.

⁵⁵³ 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußsein der Deutschen. München 2005. S.8-9.

⁵⁵⁴ Julia Kölsch: „Nation heißt: sich erinnern...“. 50 Jahre NS-Gedenken in der Bundesrepublik – 50 Jahre Gedächtnispolitik zwischen Pflicht und Alibi“. In: Nassehi: Nation, Ethnie, Minderheit. Beiträge zur Aktualität ethnischer Konflikte. Köln 1997. S.298.

⁵⁵⁵ „Rückkehr zur Demokratie – Wandel der politischen Kultur in der Bundesrepublik“. In: Reichel u.a.: Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. München 2009. S.125. Claus Leggewie bezeichnete jedoch 1989 als „verpasste Neugründung“: „So, wie die Gründung von 1949 eine schiefe Ebene der ‚Verdrängung‘ hatte und der Umgründungsversuch von 1968 mit dem Feuer der totalitären Revolution spielte, ist die Schattenseite der ausstehenden Neugründung von 1989 ein zeitgeschichtlicher Revisionismus und ein völkischer Nationalismus nach ostmitteleuropäischem Muster“. Vgl. „Der Mythos des Neuanfangs – Gründungsetappen der Bundesrepublik Deutschland: 1949-1968-1989“. In: Berding: Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit. Frankfurt a.M. 1996. S.299.

Hallama stellt einen Zusammenhang zwischen der Wende zum Opfer (*passive turn* bzw. *Passive Wende*) und der Rückkehr des Nationalen nach 1989 fest. Diese „*ethische Umorientierung von nationalen Heldentaten auf Fragen von Schuld und Scham*“ und die „*Aufwertung des passiven und unschuldigen Opfers*“⁵⁵⁶ war jedoch mit dem linearen Geschichtsdenken des klassischen Nationalismus nicht kompatibel, wie Hallamas Standpunkt impliziert: „*Die Hinwendung zur Vergangenheit löste sich vom teleologischen Geschichtsverständnis der Moderne und wurde nun vor allem eine ängstliche und um Konservierung bemühte Hinwendung zum nationalen Kulturerbe, welches mit der Gegenwart durch einen unüberbrückbaren Graben getrennt erscheint*“.⁵⁵⁷

In diesem erinnerungskulturellen Rahmen wird der Vertriebenendiskurs ab 1989/90 „*dezidiert gesamtdeutsch*“ und „*will im Rückblick auf individuelle Schicksale von Vertriebenen national integrativ und generationsübergreifend wirken*“.⁵⁵⁸ Im Lichte des europäischen postnationalen Opferdiskurses durfte der Erinnerungsort „*Flucht und Vertreibung*“ außerdem als europäisches Schicksal betrachtet werden, wie Benthin konstatiert: „*Ein weiterer Perspektivenwechsel, der sich aus der Deutung deutscher Vertreibungserfahrung im Kontext europäischer Zwangsmigrationen des*

⁵⁵⁶ Peter Hallama: „Geschichtswissenschaften, Memory Studies und der Passive Turn. Zur Frage der Opferperspektive in der erinnerungskulturellen Forschung“. In: Franzen/Schulze: *Opfernarrative. Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*. München 2012. S.9.

⁵⁵⁷ Ebda., S.15. Ruth Wittlinger betrachtet den Opferaspekt als Konstante der westdeutschen Erinnerungskultur, auch bei den 1968ern, die ihr Selbstbild als die neuen Juden konstruierten und eine Empathie mit den Opfern des Nationalsozialismus pflegten (vgl. Verhältnis des Protagonisten Oskar Matzerath zum jüdischen Spielzeughändler Sigismund Markus in *Die Blechtrommel*), während die Identifikation mit Täterschaft immer problematisch war: „*In contrast to suggestions that the victims' discourse which emerged in the 1990s – (...) – and gained momentum in the new millennium with a multitude of publications and TV programmes broke with a taboo, a clear continuity of the victims' theme in the post-war history of the Federal Republic can be established. (...) Although the period between the early 1960s and the 1990s was largely devoted to the process of coming to terms with the past (Vergangenheitsbewältigung) by addressing questions of responsibility and guilt, the victims' theme was never fully eclipsed by this process. As the case study of the expellees shows, the theme of German suffering continued to show a strong presence. The publication of a multitude of historical and literary material and the broadcasting of TV programmes ensured that the theme did not fall into oblivion even though the expellee organizations themselves became marginalized during this period*“. Vgl. „*Taboo or Tradition? The 'Germans as Victims' Theme in the Federal Republic until the mid-1990s*“. In: Niven: *Germans as Victims. Remembering the Past in Contemporary Germany*. Basingstoke 2006. S.75.

⁵⁵⁸ Madlen Benthin: *Die Vertreibung der Deutschen aus Ostmitteleuropa. Deutsche und tschechische Erinnerungskulturen im Vergleich*. Hannover 2007. S.53. Bill Niven bemerkt: „*We shall have to await the outcome of developments in the next years before we will know whether Germany's participation in the international discourse of historical suffering results in a reshaping, or partial reshaping of German national identity around concepts of victimhood*“. Vgl. „*German Victimhood Discourse in Comparative Perspective*“. In: Schmitz/Seidel-Arpaci: *Narratives of Trauma. Discourses of German War-time Suffering in National and International Perspective*. Amsterdam 2011. S.175.

20. Jahrhunderts ergibt, besteht in der stärkeren Akzentuierung der Ausdrucksformen von Vertreibungsgewalt als Teil der gemeinsam widerfahrenen Gewaltgeschichte“.⁵⁵⁹

Wenn jedes europäische Land dem erinnerungskulturellen Trend nach zur „Selbst-reflexion“ und „Vergangenheitsbewältigung“ veranlasst wurde bzw. wenn das Nachdenken über die „die eigene Täterschaft im Zweiten Weltkrieg“ als „eine Art Eintrittskarte zur europäischen Wertegemeinschaft“ fungierte,⁵⁶⁰ dann waren nicht mehr allein die Deutschen die Bösen Europas, sondern durften zuweilen für sich den Opferstatus in Anspruch nehmen.

So wurden Bombenkrieg, Vertreibung, Vergewaltigungen deutscher Frauen usw. erneut zum Gegenstand der öffentlichen Diskussionen. Im Frühjahr 2002 wird über die Rechtmäßigkeit der sog. Beneš-Dekrete bzw. über „vermögensrechtliche Aspekte der Wiedergutmachung infolge des gegenwärtigen Neuaushandelns von Täter- und Opferrollen“ debattiert.⁵⁶¹ Der Höhepunkt der Transnationalisierung von „Flucht und Vertreibung“ ist die Planung eines „Zentrums gegen Vertreibungen“ und die Debatte darum (2003). Die Beteiligung des deutschen Bundes der Vertriebenen (BdV) und dessen Präsidentin und CDU-Politikerin Erika Steinbach schürte bei den östlichen Nachbarn Deutschlands Bedenken, dass dadurch ein aggressives Demonstrieren deutschen Opferseins ermöglicht werden könnte.⁵⁶²

Der Beitrag der audiovisuellen Medien zur populären Geschichtskultur war in der Phase des Übergangs „vom Fernsehen als Leitmedium institutioneller Öffentlichkeit zum Fernsehen als Agentur forcierter Kapitalisierung und Industrialisierung“ entscheidend.⁵⁶³ Durch Histotainment- und Dokutainment-Produktionen werden populä-

⁵⁵⁹ Madlen Benthin: Die Vertreibung der Deutschen aus Ostmitteleuropa. Deutsche und tschechische Erinnerungskulturen im Vergleich. Hannover 2007. S.52-53. Zur allgemeinen Problematik der „Europäisierung“ kollektiver Gedächtnisse vgl. Stefan Troebst: „Das Jahr 1945 als europäischer Erinnerungsort“. In: Weber/Olschowsky: Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa. Erfahrungen der Vergangenheit und Perspektiven. München 2011. S.287-297.

⁵⁶⁰ Madlen Benthin: Die Vertreibung der Deutschen aus Ostmitteleuropa. Deutsche und tschechische Erinnerungskulturen im Vergleich. Hannover 2007. S.53-54.

⁵⁶¹ Ebda., S.54. Benthin vertritt die Ansicht, es gehe dabei um die Revitalisierung eines „altneuen“ Opferdiskurses, „der wie in den fünfziger Jahren die Vergangenheit bewusst entkontextualisiert“ (Ebda., S.54).

⁵⁶² Anstelle des „Zentrums gegen Vertreibungen“ wurde im Herbst 2005 die „Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung“ ins Leben gerufen und unter dem Dach der Bundesstiftung Deutsches Historisches Museum in Berlin angesiedelt. Dazu vgl. Tim Völkerling: Flucht und Vertreibung im Museum: zwei aktuelle Ausstellungen und ihre geschichtskulturellen Hintergründe im Vergleich. Berlin 2008. S.33-64.

⁵⁶³ Eggo Müller: „Funktionsgeschichte des Fernsehens. Eine Skizze zur Periodisierung“. In: Hicke-thier/Müller/Rother: Der Film in der Geschichte. Berlin 1997. S.49. Müller erläutert die wandelnde Rolle des Fernsehens folgendermaßen: „Man kann das Fernsehen seit dem Umbruch in den achtziger

re Geschichtsbilder vermittelt, wobei Formen medialer Identifikation der Nachgeborenen mit „Geschichte“ entstehen.⁵⁶⁴ Speziell bezüglich „Flucht und Vertreibung“ tragen die Medien zur Inszenierung der „Tabubruch“-These bei,⁵⁶⁵ obwohl man in der entsprechenden Sekundärliteratur einig ist, dass der Erinnerungsort in der BRD nie tabuisiert war.⁵⁶⁶

Nicht deutsche Geschichte im Allgemeinen, sondern speziell das Kriegsende aus der Opferperspektive der Zivilbevölkerung wird zum beliebten Thema in fiktionalen bzw. dokumentarischen Produktionen und Mischformen (z.B. Doku-Drama) des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts. Außer dem im Folgenden bearbeiteten Zweiteiler *Die Flucht* mit Maria Furtwängler in der Rolle der Gräfin von Mahlenberg behandeln Kino- und Fernsehfilme, wie z.B. *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel / 2004), *Dresden* (Roland Suso Richter / ZDF 2006), *Die Gustloff* (Joseph Vilsmaier / ZDF 2008) u.a. die letzten Tage/Monate des Zweiten Weltkriegs.

Für das Leiden der Zivilisten, meistens Frauen und Kinder, werden vereinfachend die Nationalsozialisten, die von den übrigen „guten“ Deutschen differenziert werden, sowie auch die Alliierten und die Rote Armee verantwortlich gemacht. In den Kriegsmelodramen *Dresden* und *Die Flucht* taucht die Figur des westeuropäischen Mannes (z.B. Engländer, Franzose) auf, der sich trotz seines anfänglichen Hasses für

Jahren zunehmend als ein Medium der Orientierung in einer mehr und mehr individualisierten, freizeit- und konsumorientierten Gesellschaft beschreiben: in manchen Programmsegmenten situiert sich Fernsehen eher als quasi nachbarschaftliche Kraft zur Regelung persönlicher Beziehungen oder Probleme denn als eine politische Kraft, die als ‚vierte Gewalt‘ institutionelle Öffentlichkeit herstellt“ (Ebda., S.51).

⁵⁶⁴ Vgl. Madlen Benthin: Die Vertreibung der Deutschen aus Ostmitteleuropa. Deutsche und tschechische Erinnerungskulturen im Vergleich. Hannover 2007. S.55-56. Diese Identifikation erfolgt u.a. durch die Figur des Zeitzeugen, dessen Rolle in Fernsehdokumentationen nach 1990 aufgewertet worden ist. Ingo Eser schreibt diesbezüglich: „Das neue, verstärkte Interesse hat unverkennbar eine generationelle Dimension: Diejenigen, die als Kinder und Jugendliche Flucht und Vertreibung erlebt haben, sind heute im Rentenalter. Der Sorgen des Arbeitsalltags und der Kindererziehung enthoben, gleichzeitig aber noch rüstig genug, um am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen, verspüren sie nun das Bedürfnis, sich mit ihrer Lebensgeschichte auseinanderzusetzen. Die Kenntnis eigener, bitterer Erfahrungen möchten sie künftigen Generationen vermitteln, weswegen Erinnerungsberichte mitunter direkt an die Enkel adressiert sind“. Vgl. „Schwachtes Element“: Kinder als Leidtragende von Flucht, Vertreibung und Aussiedlung der Deutschen aus Polen und dem früheren Ostdeutschland 1944-1949“. In: Gansel/Zimniak: Kriegskindheiten und Erinnerungsarbeit. Zur historischen und literarischen Verarbeitung von Krieg und Vertreibung. Berlin 2012. S.90-92.

⁵⁶⁵ Das folgende Zitat aus dem Buch der Psychologin Gabriele Baring ist charakteristisch für die Tabu-These auf Kosten des Opferseins des „Tätervolks“: „Das politisch korrekte Denken diktierte eisernes Schweigen über das eigene Leid. Ein Tabu war errichtet, und es sollte Jahrzehnte dauern, bis es vorsichtig infrage gestellt wurde“. Vgl. Die geheimen Ängste der Deutschen. Berlin 2011. S.29.

⁵⁶⁶ Tim Völkerling: „Von der privaten Stiftung ‚Zentrum gegen Vertreibungen‘ zur Bundesstiftung ‚Flucht, Vertreibung, Versöhnung‘“. In: Museum des Warschauer Aufstands: Erinnerungskultur des 20. Jahrhunderts. Analysen deutscher und polnischer Erinnerungsorte. Frankfurt a.M. 2011. S.134-135.

alle Deutschen durch die Liebe für eine deutsche Frau ins Leiden der deutschen Opfer einzufühlen vermag, die er schließlich von den „schuldigen“ Nazis unterscheidet.

Der Mehrteiler *Schicksalsjahre* (Miguel Alexandre / ZDF 2011), ebenfalls mit dem Star des deutschen Geschichtsfernsehens Maria Furtwängler in der Rolle der Protagonistin, inszeniert eine Leidensgeschichte: II. Weltkrieg, Vertreibung aus dem Osten, DDR, zweite Flucht in den Westen. Der Dreiteiler *Eine Liebe in Königsberg* (Peter Kahane / ZDF 2006) handelt von „Versöhnung“. Der Protagonist Walter Steinhoff muss den letzten Wunsch seiner verstorbenen Mutter erfüllen, also ihre Asche in bestimmten Orten ihrer alten ostpreußischen Heimat verstreuen. Dort erfährt er, dass sein leiblicher Vater ein Russe war, der – anders als Steinhoff anfangs angenommen hatte – seine Mutter nicht vergewaltigt, sondern gerettet hatte. In diesem Fernsehfilm wird zum ersten Mal auf die Spuren des alten deutschen Königsbergs im neuen russischen Kaliningrad eingegangen, und zwar im Sinne eines Diskurses über das gemeinsame kulturelle Erbe Ostmitteleuropas.⁵⁶⁷

Im Sinne dieses allgemeinen „*Entlastungsdiskurses*“, der nach Matthias Steinle in der deutschen Film- und Fernsehproduktion nach 1989 dominiert, erfolgt zudem eine Mythologisierung der Gründerjahre der (alten) BRD und des Wirtschaftswunders, der die Form eines „versöhnenden“ Gründungsmythos annimmt. Im Zweiteiler *Die Luftbrücke* (Dror Zahavi / Sat1 2005) werden „aus den ehemaligen Gegnern-Deutschen bzw. Berlinern und Westalliierten“ im historischen Rahmen des Kalten Kriegs und durchs *Otherizing* des Sowjet-Anderen „*Verbündete*“.⁵⁶⁸

Das Ausgrenzen des Nazi-Anderen und die Aussöhnung der Deutschen untereinander und mit ihren früheren Kriegsfeinden charakterisieren auch den *plot*-Ausgang des hier analysierten Filmbeispiels *Die Flucht*. Wegen der Viktimisierung der Deutschen durch den Nationalsozialismus und die Rote Armee darf der ARD-Zweiteiler als repräsentatives Beispiel für den oben erläuterten *passive turn* betrachtet werden. Die kollektive Bewältigung der Krisensituation, die Solidargemeinschaft der Flüchtlingsfrauen und der optimistische Filmausgang fungieren folglich als Basis für die

⁵⁶⁷ Daran hat der Historiker Karl Schlögel mit Fokus auf die deutsch-russischen kulturellen Beziehungen intensiv gearbeitet. Vgl. u.a. folgende Werke Schlögels: 1) Berlin Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert. Berlin 1998. 2) Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München 2003.

⁵⁶⁸ Vgl. Matthias Steinle: „Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart“. In: Korte/Paetschek: History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld 2009. S.152.

Restitution der infolge der Nazi-Vergangenheit „beschädigten“ imaginären Gemeinschaft im Sinne einer wiedervereinigten deutschen „Nation“.

5.2. Filmbeispiel *Die Flucht* (Kai Wessel / ARD 2007)

5.2.1. Allgemeines zum Fernsehfilm

Die Flucht ist ein Fernsehfilm in zwei Folgen, dessen gesamte Laufzeit 3 Stunden beträgt. Die Handlung beginnt im Juli 1944. Die Protagonistin Lena Gräfin von Mahlenberg schickt ihre Tochter Viktoria auf die Kinderlandverschickung in Bayern, um sie vor dem Bombenkrieg zu schützen. Anschließend besucht sie ihren kranken Vater auf Gut Mahlenberg bei Mohrode in Ostpreußen. Acht Jahre nach ihrer unehelichen Schwangerschaft hofft sie auf eine Versöhnung mit ihm. Trotz der Schwierigkeiten mit der Nazi-Bürokratie kommt Viktoria kurz danach in Ostpreußen an.



Abb. 9: *Die Flucht*. R: Kai Wessel. ARD 2007. Folge 1. Min. 00.03.37'.

Wie erwartet, wird ein ländliches Ostpreußen mit dem kleinen Landbahnhof und Wald-, Wiesen- und Ackerlandschaften inszeniert (Abb. 9). Die Totale des Schlosses (z.T. als Luftaufnahme) suggeriert ein aristokratisches

Preußen (Abb. 10):



Abb. 10: *Die Flucht*. R: Kai Wessel. ARD 2007. Folge 1. Min. 00.06.15'.

Lena übernimmt die Leitung des Guts, verteidigt ihre Leute (einschließlich der Kriegsgefangenen und Fremdarbeiter) gegen die Nazis und leistet den Flüchtlingstrecks aus dem Memelland Beistand. Mit der Roten

Armee ante portas organisiert die Gräfin mithilfe des französischen Kriegsgefangenen François Beauvais die Flucht aller Mahlenberg-Leute. Dabei erweist sich die Nazi-Verwaltung als der zentrale Widersacher, indem der Zivilbevölkerung keine Treckerlaubnis erteilt wird. François und die anderen Kriegsgefangenen fühlen sich von der

Gräfin im Stich gelassen und machen sich allein auf dem Weg. Die 8-jährige Viktoria, die sich an den kinderlieben Russen Nikolai gebunden fühlt, flieht mit.

Die Gräfin erhält von ihrem Vater den Auftrag, den Mahlenberg-Treck sicher in den Westen zu leiten. Die erste Folge des Fernsehfilms endet also mit dem Antritt der Flucht im Januar 1945, der Ankunft der Russen auf Gut Mahlenberg und dem Selbstmord des Grafen.



Abb. 11: Die Flucht. R: Kai Wessel. ARD 2007. Folge 2. Min. 00.03.18'.

Die letzte Einstellung ist eine Totale des Flüchtlingstrecks in der Schneelandschaft. Das Motiv des Trecks, womit die zweite Folge beginnt, symbolisiert den Exodus der Zivilbevölkerung des deutschen Ostens und ist in dieser Folge vorherrschend (Abb. 11).

Dass die Fremdarbeiter allein die Flucht ergriffen, erweist sich als fataler Fehler. Sie werden alle bis auf François „von den Deutschen“ überrascht und erschossen. Dank dem Franzosen kommen Mutter und Tochter wieder zusammen.

François bleibt beim Mahlenberg-Treck, der jederzeit in Todesgefahr schwebt. Das vereiste Frische Haff ist der einzige Ausweg aus dem von der Roten Armee eingekesselten Ostpreußen. Die Flüchtenden sind zudem mit Tieffliegerangriffen konfrontiert. Gegen Frühling kommt der Treck in Bayern an. Dort will niemand die „heimatlosen Gesellen“ aufnehmen. Die Flüchtlinge selbst wirken verändert und nehmen ihr Schicksal an. Die frühere ostpreußische Klassengesellschaft wandelt sich allmählich in eine Gemeinschaft von Gleichgestellten, die eine neue Gesellschaft bilden werden. Mit Ausnahme des Oberstabsrichters Heinrich von Gernstorff und dem Hitlerjungen Fritz lehnen alle den Nationalsozialismus nachdrücklich ab, dem sie die Verantwortung für ihr Schicksal zuschreiben.

Die bedingungslose Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945 wird also als Katharsis bzw. Erlösung von einem sinnlosen Krieg narratisiert. François arbeitet nun für den Aliiertenkontrollrat. Seine Aufgabe ist, die „schuldigen“ Deutschen von den „unschuldigen“ zu unterscheiden. Im Bereich Liebe entscheidet sich Lena nicht für Heinrich, sondern für François, obwohl er als Sozialist zu ihrer früheren Welt nicht passt.



Abb. 12: Die Flucht. R: Kai Wessel. ARD 2007. Folge 2. Min. 01.25.16'.

Die zweite Folge endet an einer Kreuzung (Abb.12). Vorübergehend verzichten die Liebenden auf ein gemeinsames Glück zu zweit und schlagen verschiedene Wege ein, denn das kollektive Glück wird in der Aufbauphase als oberste Priorität beurteilt. Die letzte Einstellung der 2. Folge ist die Totale einer idyllischen

Landschaft. Durch Entzoomen und Kamerabewegung wird dieses Landschaftsbild schließlich aus einem höheren Winkel gezeigt und suggeriert Harmonie bzw. „Heimat“.

Anders als in den Verfilmungen der '80er Jahre wird „Flucht und Vertreibung“ in *Die Flucht* in voller Breite erzählt. Alle Bestandteile des Narrativs sind in *Die Flucht* vertreten: Ostpreußen als vormodernes Agrarparadies bzw. ewige „Sommerheimat“ vor der Flucht, Evakuierungsverbote durch die Nazi-Verwaltung, Flüchtlingstrecks unter widrigen Wetterumständen, Verwüstungen durch die Russen, Vergewaltigungen deutscher Frauen, aber das Ganze wird hier mit einem Happy-End versehen.

Während im Heimatfilm der '50er Jahre die Zwangsaussiedlung nur angedeutet und in späteren Produktionen elliptisch visualisiert wurde, herrscht in *Die Flucht* eine richtige Repräsentationslust, teilweise Ergebnis von digital produzierten Bildern. Die Musik wurde von Enjott Schneider extra für den Film komponiert und die Ostpreußen-Szenen wurden in Litauen gedreht. Die Produktion engagierte viele Statisten, die für die Menge der Vertriebenen stehen.

Saskia Handro bemerkt, im Falle des ARD-Opfermelodrams habe die „Eventisierung“ von Geschichte zu einer hohen Einschaltquote gebracht: Die Erstausstrahlung von *Die Flucht* am 4./5. März 2007 abends zur besten Zeit habe 11,16 Millionen am ersten Abend und 10,16 Millionen Zuschauer am zweiten vor den Bildschirm gelockt.⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ „Mutationen. Geschichte im kommerziellen Fernsehen“. In: Oswalt/Pandel: Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart. Schwalbach 2009. S.79. Die Vermutung, dass in *Die Flucht* zentrale Aspekte des alten Germanenmythos, wenn auch in subtiler Form, wiederbelebt werden, ist m.E. nicht ganz fehl am Platze. Nach Rainer Kipper lässt sich das Germanische im deutschnationalen Diskurs durch Äußeres (blond, blauäugig), bestimmte Charaktereigenschaften (Freiheitsliebe, Treue u.a.), den Gegensatz zu Rom (oder Paris), Slawen und Juden definieren, wodurch eine „nationale Identität außerhalb der Zeit“ gestiftet werden konnte. Vgl. Der Germanenmythos im deutschen Kaiserreich. Formen und Funktionen historischer Selbstthematisierung. Göttingen 2002. S.202-

5.2.2. Figurenkonstellationen: Die Schuldigen und die Unschuldigen

Im Zentrum der diegetischen Welt steht die Figur der Gräfin von Mahlenberg als positive Identifikationsfigur. In Bezug auf die Schauspielerin Maria Furtwängler, die die Gräfin verkörpert, schreibt Caren Heuer: *„Blond, blauäugig, schlank und großgewachsen mit aristokratisch schmaler Nase hätte sich wohl kaum eine vergleichbar bekannte Schauspielerin in Deutschland finden lassen, die das blaublütige Ostpreußen derartig stereotyp verkörpert“*.⁵⁷⁰

Die Gräfin ist Protagonistin und Reflektorfigur, weswegen nur ihre Stimme als *Voice-over* zu hören ist. Sie steht für Humanität, Loyalität und Vernunft.⁵⁷¹ Schlüsselworte in ihrem Vokabular sind „Verpflichtung“, „Verantwortung“, „Gewissen“, „Kämpfen“, „gemeinsame Anstrengung“, „Achtung“, „Respekt“, „Worthalten“ u.ä. Die Nähe der Gräfinfigur zu Marion Gräfin Dönhoff, deren Texte von den organisierten Vertriebenen abweichen, ist plausibel.⁵⁷² Bereits in der ersten Szene der ersten Folge des Fernsehfilms verweigert Lena den Hitlergruß. Ihr Gegensatz zu der NSDAP wird auch an anderen Stellen ausdrücklich gemacht. Von der nazitreuen Haushälterin Babette erfährt der Zuschauer, die Gräfin könne die Partei nicht leiden und anderswo versichert Lena François, sie habe damit nichts zu tun.⁵⁷³

229. Die Gräfin verkörpert äußerlich sowie innerlich dieses Ideal, jedoch in einer aktualisierten, weniger xenophoben Version. Das Antifranzösische kommt auf subtile Weise durch François' Misstrauen der Gräfin gegenüber, was am Ende als „versöhnt“ gilt. Die Sowjetsoldaten verkörpern den bösen Slawen und von Juden ist gar nicht die Rede.

⁵⁷⁰ „Die Flucht oder: Was die Nation mit Ostpreußen zu tun hat“. In: Grabbe/Köhler/Wagner-Egelhaaf: *Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film*. Bielefeld 2012. S.266.

⁵⁷¹ Vgl. Die Flucht. ARD 2007. Folge 1. Min. 00.30.10': Lena rät François von einer übereilten Reaktion gegen die Nazis ab, die ihm das Leben kosten könnte: *„Es wird niemandem geholfen, wenn Sie sich zum Märtyrer machen“*. Deutsche Vernünftigkeit und französische *passion* werden offenbar gegenüber gestellt.

⁵⁷² Vgl. das 2004 im Rowohlt erschienene Buch der Gräfin Dönhoff *Namen, die keiner mehr nennt. Ostpreußen – Menschen und Geschichte*, das im Januar 2010 bereits in der zweiten Auflage erschien. Dies beweist, dass sich Erinnerungstexte von Adligen aus dem Osten, die keine radikalen Positionen vertraten, seit 2000 beim deutschen Lesepublikum großer Beliebtheit erfreuen. Dazu vgl. Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk: „Das Eigene und das Fremde. Kollektive Bilder in den Erinnerungsschriften des deutschen Adels aus Hinterpommern und Ostpreußen nach 1945“. In: Hartmann: *Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2010. S.111-133.

⁵⁷³ Die Flucht. ARD 2007. Folge 1. Min. 00.53.47'.

Lena verteidigt „ihre Leute“ (einschließlich Fremdarbeiter und Kriegsgefangener) gegen die SS und behauptet sich gegen Ostpreußens alte Wache.⁵⁷⁴ Außerdem erscheint sie als demokratische, beim Volk beliebte Aristokratin. Sie kennt alle im Schloss Beschäftigten per Namen und will nicht von Francois „Comtesse“ genannt werden.⁵⁷⁵ Als starke Frau, die sich behaupten kann und z.T. männliche Kleidung trägt, erscheint die Gräfin wie eine televisuelle Germana in der Kämpferin-Version.⁵⁷⁶ So ist sie weniger ein Opfer von „Geschichte“ wie all die anderen vertriebenen Frauen, sondern sie hat die Basismerkmale einer Heldenfigur.

Ganz nach den Normen der klassischen Dramaturgie hat Lena Gräfin von Mahlenberg ein bestimmtes Ziel zu erreichen, also den Treck in Sicherheit zu bringen. Der Unterschied der Gräfinfigur sowohl zum Bürgermeister Steputat, der in *Jokehnen* mit den Porträts Hitlers und Hindenburgs Dialoge führt und bestenfalls als reuiger Mitläufer bezeichnet werden könnte, als auch zum scheiternden Antihelden Zygmunt Rogalla in der *Heimatismuseum*-Verfilmung, ist plausibel. Während die Figuren in den Fernsehbeispielen der '80er Jahre mit ihrem Schicksal nicht umgehen können, weint die Gräfin der untergegangenen Welt im Osten keine Träne nach und blickt nach vorwärts.

Den Nazi-Figuren werden dagegen nur negative bzw. „heimatfremde“ Eigenschaften attribuiert (z.B. autoritärer Befehlsdiskurs, Eigennutz, Neigung zur Gewaltanwendung usw.). Die filmische Erzählinstanz distanziert sich von der Nazi-Perspektive, z.B. der Zuschauer sieht nie mit den Augen eines Nationalsozialisten. Als Gegenpol zur Gräfin verkörpern sie nämlich *Otherness*. Wenn die Gräfin als Identifikationsoption zur Verfügung steht, dann bilden die Nazi-Figuren eher das abschreckende Beispiel.

Das Wertesystem der Nazis ist dem der Mahlenbergs diametral entgegengesetzt, sie äußern z.B. ihren Gegensatz zur „guten alten Fürsorgementalität“ des Adels.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ Gegen den Willen ihres Vaters bietet sie Flüchtlingen aus dem Memelland Unterkunft: „*Diese Menschen gehen nicht freiwillig, diese Menschen werden vertrieben*“, beteuert sie. Damit wird das Wort „vertreiben“ zum ersten Mal gesagt. Vgl. Die Flucht. ARD 2007. Folge 1. Min. 00.25.40'.

⁵⁷⁵ Trotz der Empörung des freiheitsliebenden Franzosen wegen des Fortbestehens des Feudalismus in Ostpreußen (Ebda., Folge 1. Min. 00.35.40': „*Bei uns gibt es das nicht mehr. Hoffentlich auch hier nicht mehr*“) erkennt er in Bayern seinen Irrtum: Er habe die Gräfin im Schloss in Regensburg gesucht, aber sie in einem kleinen Bauernhof gefunden.

⁵⁷⁶ Bei der ersten Begegnung mit Beauvais will sie den Wagen führen: „*Ich kann das*“, meint sie (Ebda., Folge 1. Min. 00.04.28').

⁵⁷⁷ Die Flucht. ARD 2007. Folge 1. Min. 00.31.30'.

Die Kriegsgefangenen, die auf dem Gut Mahlenberg arbeiten und von der Gräfin in Schutz genommen werden, gelten für die Nazis nur als „Abschaum“. Die Nazis sind im ARD-Kriegsmelodram Bürokraten ohne Fronterfahrung und ohne Moral. So lässt der Oberstabsrichter von Gernstorff kurz vor Kriegsende drei Deserteure erschießen.

Wie in *Jokehnen* verschwindet die ganze Nazi-Verwaltung kurz vor der Ankunft der Roten Armee, ohne vorher für die Evakuierung der Zivilbevölkerung gesorgt zu haben. Ihren Pseudopatriotismus „*Endsieg oder Untergang*“ kommentiert die Gräfin mit dem folgenden Satz: „*Die Ratten verlassen schon das Schiff*“.⁵⁷⁸ Während also die Nazis in *Jokehnen* gegen den Juden Samuel Mattern Gewalt üben, tun sie das in *Die Flucht* gegen Deutsche. Auf der Ebene der *mise-en-scène* hat das Regieteam in *Die Flucht* vors Gauleitungsgebäude Galgen mit erhängten Menschen positioniert.⁵⁷⁹ Die Dämonisierung des „bösen Nazi“ scheint hier ihren Höhepunkt erreicht zu haben.

Die Differenzierung zwischen Nationalsozialisten und „normalen“ Deutschen erfolgt bereits im dreiminütigen Vorspann der ersten Folge. Ein uniformiertes Fräulein soll die Tochter der Protagonistin auf die Kinderlandverschickung begleiten. Die Regie zeigt in Großaufnahme das Hakenkreuzband am Arm des Fräuleins und lässt sie eine Floskelphraseologie verwenden, wie z.B. „*kriegswichtige Aufgaben*“, „*unentbehrlich für den Endsieg*“ usw. Der Nazi-Diskurs wird durch das *Voice-over* der Protagonistin, die den realen Stand der Dinge beschreibt, in Frage gestellt: „*der von uns begonnene Krieg schlug mit voller Wucht auf uns zurück*“.

Lenas *Voice-over* mitten in der ersten Folge des Zweiteilers, dass sie nie geglaubt habe, „*die Nazis würden ostpreußischen Boden der Verwüstung preisgeben*“ (was sie aber wohl gemacht haben), zeigt unumwunden auf die Nazis als die Schuldigen an Ostpreußens Verlust. Auch gegen Ende des zweiten Teils steht Lenas Diskurs im Gegensatz zum Nazidiskurs.⁵⁸⁰ Während die Stimme aus dem Radio erzählt, der Führer sei bis zum letzten Atemzuge für Deutschland gefallen, sagt Lena aus dem Off, Hitler habe Selbstmord begangen. Dasselbe Ereignis wird also jeweils anders versprachlicht.

Die visuelle Ebene gibt anschließend Lena Recht: Die Flüchtlingsfrauen freuen sich auf die anbrechende Friedenszeit, die Kinder singen und alle marschieren voller Zuversicht in die Zukunft (Abb. 13). Obwohl die Nazipersonen auch nach Kriegsende

⁵⁷⁸ Ebda., Folge 1. Min. 01.16.15’.

⁵⁷⁹ Ebda., Folge 1. Min. 01.16.05’.

⁵⁸⁰ Ebda., Folge 2. Min. 01.13.40’.

als unverbesserlich erscheinen, bejaht Lenas *Voice-over* die Veränderung: Sie versichert dem Zuschauer, die neue Welt habe nichts mit der Welt zu tun, aus der die Flüchtlinge kamen und sie selbst sei nach der Fluchterfahrung nicht mehr die gleiche.



Abb. 13: Die Flucht. R: Kai Wessel. ARD 2007. Folge 2. Maria Furtwängler, Angela Winkler. Min. 01.13.30'.

Die Mitläuferfiguren bilden eine Zwischenkategorie zwischen der anti-nationalsozialistisch gesinnten Gräfin und den Nazis. Hauptcharakteristika dieser Gruppe, vertreten vor allem durch die Haushälterinnen Babette und Frau Meisner, sind die Xenophobie und der irrationale Glaube an den Endsieg mit Hilfe der „Wunderwaffe“ der Nazis.⁵⁸¹ Anders als bei

den Täterfiguren wird der Standpunkt der beiden Haushälterinnen mit dem Argument der Ignoranz gerechtfertigt. Solange sich die Welt der beiden Frauen auf Gut Mahlenberg beschränkt, wissen sie nicht, was an den Kriegsfrenten und im besetzten Europa geschieht. Babette meint: „*wir haben niemandem was Böses angetan, niemand wird uns was Böses antun*“.⁵⁸²

Die Mitläuferfiguren müssen einen mühsamen Reedukationsprozess durchlaufen, um sich am Ende der wiedergeborenen „Nation“ anschließen zu dürfen. Babette und Frau Meisner verlassen ohne Lenas Erlaubnis den Treck, kehren zurück und werden von den Russen überrascht und vergewaltigt. Frau Meisners Tod und Babettes *last minute rescue* erscheinen als Strafe fürs Mitläufertum. Am Ende der zweiten Folge spricht Babette fast wie eine Sozialistin: Sie träumt von einer Welt, wo alle Menschen unabhängig von ihrer nationalen Zugehörigkeit die gleichen Chancen haben. Ihr Hass richtet sich nun nicht nur auf ihre russischen Vergewaltiger, sondern auch auf „die Deutschen“. Dass ihr Sohn Fritz bis zum Ende hitlertreu bleibt, kann man aufgrund seiner Unmündigkeit verzeihen.

Anders als in *Jokehnen*, wo alle Dorfleute bis auf den Baron in „die braune Partei“ eintraten, sind hier nicht alle Mitläufer. Während Babette und Fritz der Nazi-Propaganda im Radio Glauben schenken, bevorzugen die jungen Frauen in der Küche die BBC-Nachrichten auf Deutsch, wo von der bevorstehenden deutschen Niederlage

⁵⁸¹ Beispielsweise nennt Frau Meisner die polnischen Kriegsgefangenen abwertend „Pollacken“, behandelt sie wie Diebe und verweigert den Franzosen bessere Essrationen.

⁵⁸² Die Flucht. ARD 2007. Folge 1. Min. 01.19.25'.

die Rede ist.⁵⁸³ Dass das Gerät trotz Babettes Empörung nicht ausgeschaltet wird, stellt einen Widerstandsakt dar. Diese jungen Frauen, die Deutschlands Zukunft verkörpern, überstehen auch unversehrt die lange Flucht, z.B. die hochschwangere Waltraud, die im Treck ihr Kind zur Welt bringt.

Neben den Nazis sind auch die Russen in *Die Flucht* als Andere dargestellt. Der Russe wird entweder als blutrünstiger Vergewaltiger dämonisiert (vgl. „Frau komm“) oder in der Version des edlen Wilden repräsentiert, wie z.B. der kinderliebe Gefangene Nikolai. Der aggressive Ton der Russenrede wird dadurch hervorgehoben, dass Russisch nicht übersetzt wird (z.B. anhand Untertitel). Wie in *Jokehnen*, weicht das Antlitz der russischen Soldaten durch ihre asiatischen Gesichtszüge auch auf Physiognomik-Ebene von dem des „zivilisierten“ Europäers ab.

Die Figur des französischen Kriegsgefangenen François Beauvais, in den sich die Gräfin verliebt, spielt eine Schlüsselrolle. Er erscheint als Geist der Französischen Revolution bzw. der „*liberté, égalité, fraternité*“. „*Ich bin kein preußischer Sklave*“, beteuert er.⁵⁸⁴ Babette beschreibt ihn zu Beginn der ersten Folge als Kommunisten und Deutschenhasser, wird ihn aber am Ende der 2. Folge als ihren Retter anerkennen. Aber auch François muss umdenken und erkennen, dass nicht alle Deutschen seinen Hass verdienen. Die Komplementarität der Nazi-Mitläuferin und des französischen Anti-Nazi liegt auf der Hand: Beide werden zum Umdenken veranlasst, damit „Versöhnung“ am Ende möglich wird.

Trotz der überwiegend positiven Charakterisierung dieser Figur hat man hier m.E. keine besondere dramaturgische Subversion, sondern eher die Umkehrung eines gängigen Motivs des alten Preußenfilmes. Dort wurde „*der intrigante Franzose*“, verkörpert durch die Figur des Konkurrenten bzw. Nebenbuhlers, als Erbfeind der Deutschen dargestellt.⁵⁸⁵ Im vorliegenden Film gewinnt aber der Franzose und nicht der ewig gestrige Deutsche das Herz der geliebten Frau. Die narrative Instanz schreibt François dabei auch negative Eigenschaften zu. Seine pauschale Ablehnung alles Deutschen-Preußischen trotz der respektvollen Haltung der Gräfin führt zur übereilten Flucht, die den Kriegsgefangenen zum Schicksal wurde.

⁵⁸³ Ebda., Folge 1. Min. 00.10.15' vs. Min. 00.56.20'.

⁵⁸⁴ Ebda., Folge 1. Min. 00.34.44'.

⁵⁸⁵ Dietrich Kuhlbrodt: „Preußische Filmästhetik und ihre Strategien“. In: Marquardt/Rathsack: *Preußen im Film*. Berlin 1981. S.93.

5.2.3. Opfergeschichte und Geschlechterdiskurs

Der Aspekt des Opferseins spielt bereits im Vorspann der ersten Folge eine entscheidende Rolle. Die Protagonistin und ihre Tochter, also eine Mutter und ein Kind, sind Opfer des Bombenkrieges. Durch die Wahl von Cast und Statisten wird darauf hingewiesen, dass die größte Mehrheit der Flüchtlingsopfer Frauen und Kinder waren.⁵⁸⁶ Die Flucht wird also aus der Perspektive der Opfer (z.B. in der 2. Folge, Szene des Tieffliegerangriffs auf dem Haff) gezeigt, so dass sich der Zuschauer mit ihnen identifiziert.

Deutsches Opfersein lässt sich vor allem im „Frau komm“- Narrativ fundieren. Als Grundform der Frauenviktimisierung ist das Erzählen von Vergewaltigung nach Moltke darum identitätsstiftend, weil *„gender-specific experiences were appropriated for the nation as a whole“*: *„Dating back to Nazi propaganda and lasting well into the cold war imagery of Germany as the potential victim of Soviet ‚rape‘, the trope of rape served as an organizing reference for public discourses in the postwar era. In other words, not only was the experience of rape pervasive among women in the final days of the war; there was also an explosion of speech about the rapes, in which the experiences of individual women who had been victims of rape were transformed into a broader discourse about victimization, race and national identity, public health, and gender. In this respect, the discourses on rape formed an integral part of the selective memory about the war in postwar Germany“*.⁵⁸⁷

Ohne Zweifel ist der Opferdiskurs im vorliegenden Fernsehbeispiel ein Geschlechterdiskurs. *„Es ist die Stunde der Frauen“*, sagt Graf von Mahlenberg zu seiner Tochter,⁵⁸⁸ während Oma Hertha nach der überstandenen Flucht die Position des Grafs be-

⁵⁸⁶ Zur Rolle von Frauen (Mütter) – Kinder bei der Konstitution eines deutschen Opferdiskurses in den audiovisuellen Medien um 2000 vgl. Maren Röger: Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989. Marburg 2011. S.274-279.

⁵⁸⁷ Johannes von Moltke: No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema. Berkeley 2005. S.107. Nach Thomas Kailer ist die Erinnerung an (erlittene) Gewalt immer *„gewählte Erinnerung“*: Man versuche also *„aus einer amorphen Kette von Gewalterfahrungen jene Kernpunkte zu destillieren und zu synthetisieren, die den Betroffenen mit Blick auf ihre Erinnerungsarbeit und ihre geschichtspolitischen Bedürfnisse am repräsentativsten für das erlittene Leid erscheinen“*. Vgl. *„Gewählte Erinnerung“*: Die Vertreibung der Sudetendeutschen und die mediale Inszenierung des Massakers von Aussig am 31. Juli 1945“. In: Vogel: Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 2006. S.217.

⁵⁸⁸ Die Flucht. ARD 2007. Folge 1. Min. 01.22.20’.

stätigt: „*Es geht auch ohne Männer*“.⁵⁸⁹ Die interdiskursive Verbindung von Opfersein und Feminität ist nicht neu, sondern stellt das Grundelement eines zentralen BRD-Mythos, wie Heuer konstatiert: „*Der Neuanfang der vermeintlichen ‚Stunde Null‘ liegt in den Händen der Frauen. Auch das ist Teil des Gründungsmythos, den die Bundesrepublik von sich erzählt und der im Film wiederholt wird, nachdem alle Männerfiguren gestorben oder verschwunden sind. Die weibliche Hauptfigur, Lena, führt die ihr anvertrauten Menschen zu einem Neubeginn im Westen*“.⁵⁹⁰

Neben der Gräfin verkörpert die Gräfin von Gernstorff (Angela Winkler) das Frauenideal der „Stunde Null“, indem sie sich durch die Grenzerfahrung der Flucht aus einer passiven, morphiumsüchtigen Ehefrau und Mutter in eine emanzipierte Frau verwandelt. Dagegen vertreten die Männerfiguren die untergehende Welt des ostpreussischen Patriarchats und des Nationalsozialismus. Deshalb müssen sie scheitern. Sowohl der „vom Leben enttäuschte“ (nach seinen eigenen Worten) Graf von Mahlenberg als auch der in Kompromissen und Konventionen befangene Graf Rüdiger von Gernstorff begehen Selbstmord: der erstere in Ostpreußen, kurz vor der Ankunft der Russen in seinem Wohnzimmer, der letztere in Bayern. Der Tod der beiden ostpreussischen Patriarchen erfolgt in Folge eines Schuld-und-Sühne-Zusammenhangs, wie Graf von Mahlenberg in Bezug auf Deutschlands Kriegsgegner bemerkt: „*Wir haben uns mit ihnen gemein gemacht*“.⁵⁹¹

Die ungleichen Brüder Ferdinand und Heinrich von Gernstoff gehören ebenfalls zu den Verlierern. Heinrich ist ein schrecklicher Jurist, der seinen eigenen Bruder wegen Fahnenflucht zum Tode verurteilen würde und sich deshalb an dessen Suizid schuldig macht. Seitdem kehrt ihm seine Mutter den Rücken und am Ende lehnt ihn auch Lena ab. Der Wehrmachtsoffizier Ferdinand ist ein Romantiker, der Liebling seiner Mutter, der „*wie Stauffenberg redet*“ und desertiert. Ferdinand macht deutsche Täterschaft an der Ostfront bekannt und begründet damit das herannahende Ende Ostpreußens: „*600 Jahre Tradition in 11 Jahren vernichtet*“.⁵⁹² Diese Position umschreibt den Nationalsozialismus als Irrweg der deutschen Geschichte.

Nichtsdestotrotz ist die Versöhnung mit dem Vater der Ausgangspunkt für die

⁵⁸⁹ Ebda., Folge 2. Min. 00.10.53’.

⁵⁹⁰ Caren Heuer: „*Die Flucht* oder: Was die Nation mit Ostpreußen zu tun hat“. In: Grabbe/Köhler/Wagner-Egelhaaf: *Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film*. Bielefeld 2012. S.286-287.

⁵⁹¹ *Die Flucht*. ARD 2007. Folge 1. Min. 00.40.35’.

⁵⁹² Ebda., Folge 1. Min. 01.01.35’

Entwicklung der Gräfin zur Heldin. Lena von Mahlenberg erzählt aus dem Off ihre Vorgeschichte: Ihr Vater habe ihr den Tabubruch der außerehelichen Schwangerschaft nie vergeben, weswegen sie acht Jahre lang ihre Heimat Ostpreußen nicht besuchen durfte: „*als sei ich aussätzig*“.⁵⁹³ Schon zu diesem frühen Zeitpunkt geht es also um den Verlust der „Heimat“ und die Sehnsucht nach „Versöhnung“. Dabei lässt sich vermuten, dass das Motiv des Normverstoßes und der erwünschten Wiederherstellung der gestörten Ordnung nach einer längeren Sühneperiode auch über den familiären Rahmen hinaus Relevanz hat. Auf der kollektiven Ebene erscheint „Versöhnung“ nämlich als Abschluss eines Aufarbeitungs- und Bewältigungsprozesses der schwierigen deutschen Vergangenheit.

Lenas Satz „*wir werden es schaffen. Gemeinsam. Mit Gottes Hilfe*“⁵⁹⁴ suggeriert die Restitution einer imaginären Gemeinschaft, die aus Gleichgestellten besteht. Die Flucht fungiert als der Katalysator fürs Nivellieren früherer Standesunterschiede.⁵⁹⁵ Dass die adlige Person nach der Flucht nur der *primus inter pares* ist, suggeriert die Homogenität der Gemeinschaft. Anders als in den Fernsehverfilmungen der '80er Jahre wird die gelungene Flucht und der Neubeginn im Westen als Erfolgsgeschichte erzählt. So signalisiert der Übergang vom Winter (Treck auf der Flucht) zum Frühling (Ankunft in Bayern) nicht nur einen Jahreszeitwechsel, sondern ein erlösendes Geschehen (Abb. 14.1. – 14.2.). Die mythische Reise des Helden im Sinne Campbells gilt als abgeschlossen.



Abb. 14.1. – 14.2.: Die Flucht. R: Kai Wessel. ARD 2007. Folge 2. Min. 00.57.23, Min. 01.05.55'.

Die Moralisierung von „Geschichte“ und die Reduktion ihrer Komplexität auf einen ödipalen Konflikt und Versöhnung mit dem Vater geht im populären Medium Fernsehen mit dem Anspruch auf Treue und Authentizität der inszenierten Ge-

⁵⁹³ Ebda., Folge 1. Min. 01.12.40'.

⁵⁹⁴ Ebda., Folge 2. Min. 00.55.05'.

⁵⁹⁵ Dabei spielt auch Religiosität eine Rolle. Immer wieder werden christliche Hymnen gemeinsam gesungen, beschützende Kreuzchen geschenkt usw.

schichtsbilder einher. Historische Wirklichkeit soll dabei möglichst unvermittelt wirken.⁵⁹⁶ Es lässt sich folgern, dass die Konstitution eines gesamtdeutschen Erinnerungsortes „Flucht und Vertreibung“ seit 1990 mehrere Elemente der früheren erinnerungskulturellen Phasen absorbiert und zur Konstruktion einer deutschen Einheitsidentität neukonfiguriert. In diesem Sinne darf „Flucht und Vertreibung“ zu den Gründungsmythen der neuen BRD gezählt werden.

⁵⁹⁶ Bernhard Pelzl schreibt diesbezüglich: „*Wer die Welt in starke Bilder zu fassen in der Lage ist, bestimmt, was Wirklichkeit sei*“. Vgl. *Die vermittelte Welt. Elemente für eine Medientheorie*. Wien 2011. S.299.

TEIL III: „Kleinasiatische Katastrophe“ (Mikrasiatikē Katastrophē) und „Verlorene Heimaten“ (Hamenes Patrides) in griechischen Film- und Fernsehfiktionen (1960-2010)

1. Zum Erinnerungstopos „Mikrasiatikē Katastrophē“

1.1. Einleitung

Der Erinnerungstopos „Mikrasiatikē Katastrophē“ umschreibt die griechische Niederlage im Kleinasiatischen Krieg (1919-1922), den Massenexodus der griechisch-orthodoxen, zumeist griechischsprachigen osmanischen Bürger aus den kleinasiatischen und ostthrakischen Gebieten und deren Übersiedlung nach Griechenland (1922-23).

Im Herbst 1923 stand Griechenland vor der Aufgabe der sozialen Integration von anderthalb Millionen „prosfyges“ (Flüchtlingen), die 1/5 der Gesamtbevölkerung des Landes repräsentierten. Die „prosfyges“, durch die homogenisierende Bezeichnung „Kleinasiatisches Griechentum“ (Mikrasiatikos Ellēnismos) benannt, bildeten im Osmanischen Reich das griechisch-orthodoxe *Millet*, das aber trotz der gemeinsamen Religion kulturell heterogen war.⁵⁹⁷ Auch die spezifischen Umstände des Verlustes der angestammten Heimat differierten von Fall zu Fall. Während ein Teil der Kleinasiaten vor den nach Westen marschierenden türkischen Truppen flohen oder „wild“ vertrieben wurden, verließen die griechisch-orthodoxen Ostthrakier erst nach der Vereinbarung des Bevölkerungsaustausches (Lausanne, Juli 1923) die Gebiete der neugegründeten Türkischen Republik.⁵⁹⁸

Die „Kleinasiatische Katastrophe“ signalisierte das Ende der Politik des Irredentismus, konstitutiven Bestandteils der nationalstaatlichen Ideologie des neugegründeten Königreichs Griechenland seit ca. 1840, und brachte eine kollektive Desillusionierung mit sich. Die „Megalē Idea“ (Große Vision), ein nationales Ideal mit hochgradig unifizierendem Effekt auf die Bevölkerung, musste nun durch ein neues nationales

⁵⁹⁷ Vgl. Dimitris Stamatopoulos: „Ē Mikrasiatikē Ekstrateia. Ē anthropogeographia tēs Katastrophēs“ (Der Kleinasiatische Feldzug. Die Anthropogeographie der Katastrophe). In: Liakos: To 1922 kai oi prosfyges. Mia nea matia (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Athen 2011. S.55-99.

⁵⁹⁸ Zum Flüchtlingsproblem vgl. Kostas Katsapis: „To prosfygiko zētēma“ (Die Flüchtlingsfrage). In: Liakos: To 1922 kai oi prosfyges. Mia nea matia (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Athen 2011. S.125-169.

Narrativ ersetzt werden, das die kulturelle Homogenisierung von Flüchtlingen und Einheimischen ermöglichen würde. In diesem Narrativ drehte es sich um ein angenommenes „Kleinasienidyll“ vor der Katastrophe und das gemeinsame Opfersein.

Bei den erinnerungskulturellen Transformationen von „Mikrasiatikē Katastrophē“ spielten auch die symbolischen Inszenierungen in den audiovisuellen Medien eine nicht zu unterschätzende Rolle. Als Konfliktnarrativ eignete sich „Mikrasiatikē Katastrophē“ für Konstruktionen bzw. Imaginationen von Selbst- und Fremdbildern, wie im Laufe dieses Teils zu zeigen ist.

1.2. „Heimat“ (patrida) und „Nation“ im Rahmen des griechischen Nationalismus und Irredentismus

Die Anfänge des Erinnerungstopos „Mikrasiatikē Katastrophē“ müssen bereits vor dem Verlust Kleinasiens gesucht werden, also in der spezifischen Interdependenz von Nationalismus und Irredentismus im griechischen Fall. In seinem offiziellen Gründungsjahr 1830 war das aus dem Unabhängigkeitskampf entstandene Königreich Griechenland territorial auf Peloponnes, Sterea Ellas und die Kykladen-Inseln beschränkt und ließ umfangreiche griechischsprachige Bevölkerungen außerhalb seiner Grenzen. Elpida Vogli bemerkt, die „unerlösten“ Gebiete verwiesen aufs „Unvollendetsein“ des griechischen Befreiungskampfes und würden in den darauffolgenden Jahrzehnten die griechischen Ost-West-Orientierungen in hohem Maße beeinflussen.⁵⁹⁹

Der neugegründete Nationalstaat schöpfte seine Legitimation hauptsächlich aus der klassischen Antike, als deren Erbe er sich inszenierte. Dieses Unterfangen stolperte jedoch über den schwer zu überbrückenden zeitlichen Abstand zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Eine weitere Herausforderung fürs Selbstbild des Königreichs waren die Thesen des Österreichers Jakob Phillip Fallmeryer, der in den

⁵⁹⁹ Zitat in der Originalsprache: „οι αλύτρωτες περιοχές και ο ελληνικός κόσμος που παρέμεινε στην Ανατολή θύμιζαν το ‚ανολοκλήρωτον‘ του απελευθερωτικού Αγώνα, ο οποίος προβλεπόταν να οδηγήσει τους Έλληνες και το ελεύθερο εθνικό τους κράτος στην ‚πεπολιτισμένη οικογένεια‘ των κρατών της Δύσης. Έκτοτε, μάλιστα, η παρουσία ενός ελληνικού κόσμου στην Ανατολή επρόκειτο να θέσει σε νέες βάσεις και το δίλημμα των ελληνικών προσανατολισμών μεταξύ Ανατολής και Δύσης“. Vgl. „Ellēnes to genos“. Ē ithageneia kai ē tautotēta sto ethniko kratōs tōn Ellēnōn 1821-1844 (Die Staatsbürgerschaft und die Identität im Nationalstaat der Griechen 1921-1844). Iraklio 2007. S.354.

1830er Jahren die antike Herkunft der Neugriechen in Frage stellte. Die im damaligen Griechenland noch jungen Wissenschaftszweige der akademischen Historiographie und Volkskunde antworteten mit der Konstruktion der angenommenen Kontinuität der „Nation“ in der Diachronie.⁶⁰⁰

So entdeckten die Historiker Spyridon Zambelios und K. Paparrigopoulos Byzanz als „griechisches Mittelalter“ bzw. Bindeglied zwischen Antike und Gegenwart. Ihr Hauptargument war die Kontinuität der griechischen Sprache über die Jahrhunderte, die ihrer Ansicht nach die Herkunft der Neugriechen von den alten Hellenen darlegte.⁶⁰¹ Auf synchroner Ebene suchten Volkskundler (z.B. der Vater der griechischen Volkskunde Nikolaos Politis) nach Spuren althellenischer Kultur in der zeitgenössischen ländlichen Kultur.⁶⁰² Es lässt sich herausstellen, dass Regionalismus seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Dienste des griechischen Nationalismus stand.⁶⁰³

Der britische Neogräzist Roderick Beaton betrachtet dieses Anliegen der griechischen Geistes- und Humanwissenschaften mit kritischem Blick: *„Greek historiography for over a hundred years was therefore trapped within the terms of a discourse that*

⁶⁰⁰ Zu den ideologischen Grundlagen der griechischen Identität (antikes und byzantinisches Erbe, orthodoxer Glaube, Irredentismus) vgl. Ioannis Zelepos: Die Ethnisierung griechischer Identität: 1870-1912; Staat und private Akteure vor dem Hintergrund der „Megali Idea“. München 2002. S.42-57. Als deutschsprachiges Orientierungswerk zur Geschichte des modernen Griechenlands seit der Gründung des neugriechischen Staates (1830) vgl. Ioannis Zelepos: Kleine Geschichte Griechenlands: von der Staatsgründung bis heute. München 2014.

⁶⁰¹ Vgl. Paparrigopoulos' *Istoria tou ellēnikou ethnous* (Geschichte der griechischen Nation). Athen 2010. Die Kontinuitätsauffassung überlebte im 20. Jahrhundert, vgl. die Konzeption des 16-bändigen Standardwerks *Istoria tou ellēnikou ethnous* (Christopoulos/Bastias, vgl. Literaturverzeichnis).

⁶⁰² John Koliopoulos und Thanos Veremis schreiben diesbezüglich: *„Folklore came to the assistance of archaeology and history in the grand effort to silence foreign doubts about the hellenisation of the nation. The sources of popular customs, ballads and popular artifacts were ‚traced‘ to the distant Hellenic or not so distant Byzantine past. Herderian ethnologists and linguists were presented with ancient ‚findings‘ embedded in popular memory and everyday life. Hellenic customs and traditions were discovered, encouraged, cultivated and reworked to meet the country's ideological requirements. Folklore studies flourished, as did a wide range of supposed ancient customs and traditions“*. Vgl. Greece. The Modern Sequel. From 1831 to the Present. London 2002. S.245-246.

⁶⁰³ Robert Shannan Peckham sieht im deutschen Heimatdenken den Ursprung der griechischen Tendenz zum Lokalismus-Folklorismus, der wie im deutschen Fall zunehmend in Diensten des Nationalismus stand: *„From the 1880s the ‚local‘ homeland or patria was emphasised as an essential cultural and historical component of the national space. In part, this shift took place under the influence of the heimatkunde movement in Germany and was expressed in patridografia, the term – in current usage after 1885 – to describe the dissemination of local geographic and historical knowledges“*. *„The incorporation of ethnographic material into a corpus reflected the wider political incorporation of the national space. In short, the function of folklore was to represent internal differences and, by so doing, to abolish them. Folklore evoked differences only to erase them and suppress the savage spaces within“*. Vgl. *„Internal Colonialism. Nation and Region in Nineteenth-Century Greece“*. In: Todorova: Balkan Identities. Nation and Memory. London 2004. S.55, S.54.

Aspekte der ländlichen „Heimat“ der griechischen Volkskunde des 19. Jahrhunderts finden sich im griechischen *foustanella*-Film (*tainia foustanellas*), der mutatis mutandis als griechisches Pendant zum deutschen Heimatfilm anzusehen ist. „Heimat“ wird in diesen Filmen in den Bergen oder an der Ägäis situiert.

*had evolved very rapidly from about 1790 to the 1860s and then stood still. Greek historians had no interest in reminding domestic or foreign readers that the nation state in which they took a justified pride had been the first to be recognized in Europe – in 1830. The stakes had been set infinitely higher by a national rhetoric that traced the continuous history of the Greek nation back to the first Olympiad in 776 BCE (and subsequently, with the discovery of the civilizations of the Greek Bronze Age, from the 1870s onwards, much further back still)“.*⁶⁰⁴

Die Kontinuitätsrhetorik ergänzte das klassizistische Selbstbild des jungen Nationalstaates und erlaubte die „Hellenisierung“ der historischen Vergangenheit sowie die Differenzierung der „Nation“ vom orientalischen Anderen bzw. dem Osmanisch-Türkischen und vom europäisch-Okzidental. ⁶⁰⁵ Wenngleich der Fokus auf eine klassische Antike europäischer Provenienz (vgl. mittel- und westeuropäischen Philhellenismus) gelegt worden war, konnte man sich durch die Inanspruchnahme eines griechischen „Ostens“ (kath’ ēmas Anatolē) von genau diesem „Europa“ abgrenzen, dem der neue Staat nacheiferte.⁶⁰⁶

Auf der anderen Seite legitimierte „Byzanz“ als Vorstufe und territoriales Ideal die expansionistische Außenpolitik des Königreichs gegenüber dem Osmanischen Reich und den anderen balkanischen Nationen. Der griechische Irredentismus verdichtete sich im Ideologem der „Megalē Idea“ (bzw. Große Vision), eingeführt in den 1840er Jahren vom Ministerpräsident Ioannis Kolettis. Darin wurde auf die byzantinische imperiale Vergangenheit zurückgegriffen, um einen Fernhorizont für die „Nation“ zu schaffen.⁶⁰⁷ Das politisch zu verwirklichendes Ziel war die Zurückeroberung bzw. „Befreiung“ aller Gebiete, wo „unerlöste“ orthodoxe Griechischsprachige lebten.⁶⁰⁸

⁶⁰⁴ The Making of Modern Greece: Romanticism, & The Uses of The Past. Farnham 2009. S.5.

⁶⁰⁵ Vgl. Elli Skopetea: To „protypo vasilēio“ kai ē Megalē Idea. Opseis tou ethnīkou problēmatis stēn Ellada 1830-1880 (Das „Musterkönigreich“ und die Große Vision. Aspekte des nationalen Problems in Griechenland 1830-1880). Athen 1988. S.177. Costa Carras versucht, das Kontinuitätsprinzip mit dem Antiessentialismus der modernen Nationalismusforschung zu kombinieren, und liefert eine Geschichte griechischer Identitätskonstruktionen von der Antike bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Vgl. „Greek Identity: A Long View“. In: Todorova: Balkan Identities. Nation and Memory. London 2004. S.294-326.

⁶⁰⁶ Zur Ambivalenz von „Orient“ und „Okzident“ bei griechischen Identitätsstiftungsprozessen vgl. Haris Exertzoglou: „Ex Occidente Lux?“ In: <http://www.avgi.gr/article/10812/5452977/ek-dysmon-to-phos-> (16-2-2017).

⁶⁰⁷ Elli Skopetea verbindet den Konflikt über den Status der „autochthonen“ (bzw. aus Gebieten des Königreichs stammenden) und „heterochthonen“ Griechen, die außerhalb seiner Grenzen geboren waren, mit der Großen Vision. Kolettis habe also den Begriff „Megalē Idea“ am 14.1.1844 in seiner Rede anlässlich der Diskussion über das Eterochthonenproblem in der Nationalversammlung verwendet. Vgl. To „protypo vasilēio“ kai ē Megalē Idea. Opseis tou ethnīkou problēmatis stēn Ellada 1830-1880

Im Rahmen des eschatologischen Geschichtsbildes der „Megalē Idea“ wurde die osmanische Phase als Bruch in der Zeit verstanden, wie Thomas Doulis schreibt: *„The historical present is frozen during the long period of Greek servitude; everything is in a state of suspension, awaiting the day when the City is retaken so that time can advance again“*.⁶⁰⁹ Dies nährte die folgende Zukunftsutopie: *Tó Roméiko*, also das Ost-römisch-Byzantinische, in diesem Interpretationsrahmen mit dem Griechischen gleichgesetzt, würde Konstantinopel von den Türken zurückerobern und die Zeit würde vom Punkt an, wo Byzanz endete, neu einsetzen.

George Margaritis erläutert, dass der Mythos der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen Bestandteil der nationalen Mythologie des neugriechischen Staates wurde. Seine zentralen Elemente waren: die letzte unvollendete christliche Liturgie in der Kirche der Hagia Sophia, der heldenhafte Tod des letzten Kaisers Konstantinos Palaiologos, des „marmarōmenos vasilias“ (des versteinerten Königs), der wieder erwachen werde, sowie dessen Stilisierung als griechischen Herrschers: *„Der Aufstand von 1821 konnte also ohne Probleme als die Revidierung des Untergangs von 1453 angesehen werden. So konnte das Ausmaß aller durch die Grenzen von 1830 nicht rehabilitierten Rechte des Griechentums belegt werden. (...) Die besondere Hervorhebung des Falls von Konstantinopel verstärkte das Gefühl der Diskontinuität, der Unterbrechung der nationalen Geschichte. Das dramatische Ereignis sandte die Nation in den Tartaros, wo sie vierhundert Jahre lang in einem verhexten Dämmerzustand gefangen war, ließ sie eine heilige Prüfung durchstehen, während deren die Geschichte abwesend war, so wie es in der Hölle kein Leben gibt. Auf diese Weise überbrückte die Katastrophe von 1453 die ‚Lücke‘ bis 1821“*.⁶¹⁰

(Das „Musterkönigreich“ und die Große Vision. Aspekte des nationalen Problems in Griechenland 1830-1880). Athen 1988. S.63, S.257-271.

⁶⁰⁸ Der Historiker Vassilis Kremmydas erläutert das plausible Verhältnis zwischen der Großen Vision und der griechischen Geschichtsschreibung, die die Kontinuität der „Nation“ zu beweisen versuchte. Vgl. *Ē Megalē Idea. Metamorfōseis tou ethnikou ideologēmatos* (Die Große Vision. Verwandlungen des nationalen Ideologems). Athen 2010. S.46-48.

⁶⁰⁹ Disaster and Fiction. Modern Greek Fiction and the Asia Minor Disaster of 1922. Berkeley 1977. S.11. Mit „City“ ist hier Konstantinopel gemeint.

⁶¹⁰ „Griechenland. Wiedergeburt aus dem Geist der Antike“. In: Flacke: *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. Berlin 1998. S.168.

Zwischen der „ruhmreichen“ Vergangenheit und der „ruhmreichen“ Zukunft lag – nach Skopeteas Formulierung – eine „unrühmliche Gegenwart“, die durch die Realisierung der Großen Vision überwunden werden sollte.⁶¹¹

Obwohl die Zielsetzung der Großen Vision damals eine allgemeine Resonanz fand, konnten sich nicht alle politischen Kräfte auf die Art und Weise ihrer Realisierung einigen. Dies führte zur Niederlage beim griechisch-türkischen Krieg von 1897. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der aus Kreta stammende Politiker Eleftherios Venizelos zum Hauptvertreter der „Megalē Idea“. Durch die Siege in den Balkanischen Kriegen (1912-1913) gelang ihm die Verdopplung des griechischen Territoriums (Anschluss Makedoniens, Ēpirus und der nordägäischen Inseln). Die Niederlage des Osmanischen Reichs im I. Weltkrieg führte zum günstigen Vertrag von Sèvres (1920). Der Auftrag der Entente-Mächte an Griechenland, Smyrna (Izmir) und Umland militärisch zu besetzen (Mai 1919), ließ die Vision des großen Griechenland „der zwei Kontinente und fünf Meere“ provisorisch als erfüllt erscheinen.⁶¹²

Die philomonarchischen Venizelos-Gegner waren dennoch gegen den Kleinasiatischen Feldzug, den sie als ein riskantes Unternehmen betrachteten.⁶¹³ Trotz seines Triumphs in Sèvres verlor Venizelos die Wahlen vom November 1920. Sobald die Royalisten an die Macht kamen und obschon sie vor der Wahl der kriegsmüden griechischen Bevölkerung die Unterbrechung des Feldzugs versprochen hatten, setzten sie ihn trotzdem fort und ließen die Armee ins Innere Anatoliens, fast bis nach Ankara, vorrücken. Auch auf der Ebene der Diplomatie konnte sich die philomonarchische Regierung gegen die türkische Nationalbewegung nicht behaupten.⁶¹⁴

⁶¹¹ Originalzitat: „Ἰσοδύναμη με τὴ διαπίστωση τῆς ‚απουσίας‘ παρόντος ἦταν ἡ διαπίστωση πὼς ὅ,τι χῶριζε τὸ ἐνδοξο παρελθόν ἀπὸ τὸ ἐνδοξο μέλλον ἦταν ἓνα υπαρκτό, ἀλλὰ ἀκλεές παρόν“. Vgl. Elli Skopetea: To „protypo vasilio“ kai ē Megalē Idea. Opseis tou ethnou problēmatis stēn Ellada 1830-1880 (Das „Musterkönigreich“ und die Große Vision. Aspekte des nationalen Problems in Griechenland 1830-1880). Athen 1988. S.191.

⁶¹² Vgl. Christopoulos/Bastias: Istoría tou ellēnikou ethnous (Geschichte der griechischen Nation). Bd.15. Athen 1978. S.107-117.

⁶¹³ Die Meinungsverschiedenheit speziell über den Kleinasiatischen Feldzug spiegelt sich auch in der Presse der Zeit wider, wie Georgia Egglezou bemerkt: „*This was at first supported by the Greek people as it promised the realisation of their irredentist nationalist aspirations, but gradually it lost support as it created serious political and economic problems. During this period the press was not only the people's main source of news on the state of the campaign, but also an organ of modern propaganda, against enemies which were not only external but also internal in the form of political opponents*“. Vgl. The Greek Media in World War I and its Aftermath. London 2009. S.23.

⁶¹⁴ Vgl. Christopoulos/Bastias: Istoría tou ellēnikou ethnous (Geschichte der griechischen Nation). Bd.15. Athen 1978. S.146-200.

Dem Zusammenbruch der Front und der Eroberung Smyrnas durch Atatürks Truppen folgte die Revolution der venizelistischen Offiziere. Die Regierung wurde zum Rücktritt gezwungen und die angenommenen Hauptverantwortlichen für die Tragödie mussten sich vor Gericht verantworten. Das Militärgericht verurteilte sechs der Angeklagten zum Tode und ließ sie noch am selben Tag exekutieren.⁶¹⁵ Der König floh ins Ausland und Venizelos war derjenige, der als Vertreter Griechenlands den neuen Vertrag von Lausanne (1923) unterzeichnen musste, der alle territorialen Gewinne von Sèvres rückgängig machte.⁶¹⁶

Es lässt sich folgern, dass die späteren sog. „verlorenen Heimaten“ vor 1922 zu erobernde Gebiete im Rahmen des irredentistischen Wunschdenkens bildeten. Nun stellt sich die Frage, wie die kollektive Erinnerung nach 1922, als sich der utopische Charakter der Großen Vision erwies, mit der Dissonanz zwischen politischer Vision und Realität umging.

1.3. „Verlorene Heimaten“ und die „Nation“: Erinnerungsnarrative und die audiovisuellen Medien

1.3.1. Zwischenkriegszeit (1922-1940)

Die innere Spaltung wegen des Kleinasiatischen Feldzugs charakterisierte auch die Erinnerungskultur des Zeitraums vor dem Zweiten Weltkrieg (1922-1940). Trotz der unstabilen politischen Lage standen die griechischen Regierungen vor der doppelten Aufgabe der sozialen Integration der Kleinasien-Flüchtlinge und der Verbesserung der bilateralen Beziehungen mit der neugegründeten Türkischen Republik. Trotz der Bemühungen der EAP (Epitropē Apokatastaseōs Prosfygōn bzw. Refugee Rehabilitation Committee) lebte ein großer Teil der Flüchtlinge bis in die Nachkriegszeit hinein in Siedlungen am Rande der Großstädte unter schlechten Lebensbedingungen.⁶¹⁷

⁶¹⁵ Ebda., S.200-271.

⁶¹⁶ Über die Verträge von Sèvres und Lausanne vgl. Jannis Jannouloupoulos: „Ἐ eugenēs mas typhlosis...“. Exoterikē politikē kai „ethnika themata“ apo tēn ētta tou 1897 eōs tē Mikrasiatikē Katastrophē („Unsere edle Blindheit...“. Außenpolitik und „nationale Fragen“ seit der Niederlage von 1897 bis zur Kleinasiatischen Katastrophe). Athen 2003. S.257-265, 303-316.

⁶¹⁷ Inzwischen gelten diese „Flüchtlingsstädte“ als kulturelles Erbe des Landes und bilden einen Forschungsgegenstand der Geschichts- und Sozialwissenschaften. Vgl. Maria Stamatopoulou: O xerizōmos kai ē allē patria. Oi prosfygoupoleis stēn Ellada (Die Entwurzelung und die andere Heimat. Die Flüchtlingsstädte in Griechenland). Athen 1999.

Vlasis Agtzidis bezieht sich auf die „Antiflüchtlingshysterie“ (*antiprosfygikē ysteria*) der '20er und '30er Jahre von Seiten der konservativ-philomonarchischen Kreise, die zu Antiflüchtlingsaktionen (Angriffe auf Flüchtlinge, Brandstiftungen in Flüchtlingssiedlungen u.a.) führte.⁶¹⁸ Die Ursprünge der Ressentiments gegen Kleinasien sucht Agtzidis schon vor deren Ankunft in Griechenland, als die Gounaris-Regierung mit dem Gesetz 2870/1922 die Evakuierung Kleinasien von der Zivilbevölkerung verbot, obwohl der Abzug der Armee schon entschieden worden war.⁶¹⁹ Dadurch glaubten die griechischen Führungseliten das Flüchtlingsproblem abwenden zu können.

Nach Agtzidis zielte die offizielle Erinnerungspolitik der Zwischenkriegszeit auf die ideologische Assimilation der Flüchtlinge ab. Im Rahmen der Tabuisierung der Geschichte der Griechen des Orients, die nach Agtzidis bis in die '80er Jahre hinein dauerte, galten „Flüchtlinge“ als „Migranten“. Antiflüchtlingsgefühle seien in dieser Phase vorherrschend gewesen.⁶²⁰ Als Höhepunkt dieser Haltung erwähnt Agtzidis die Entscheidung des Diktators Ioannis Metaxas (1938), das angenommene Geburtshaus Atatürks in Thessaloniki dem türkischen Staat zu schenken und die nebenliegende Apostolou Pavlou Straße in Kemal Atatürk Straße umzubenennen. Zudem verbietet er gesetzlich sowohl den Rebetiko-Gesang, der damals am sozialen Rande blühte, als auch sämtliche orientalische Rhythmen und Melodien.⁶²¹

Metaxas' philotürkisch anmutende Politik sollte man m.E. jedoch nicht irgendwelchen Ressentiments gegen kleinasiatische Flüchtlinge zuschreiben, sondern eher als Folge des labilen Gleichgewichts im Feld der griechisch-türkischen Beziehungen nach der Niederlage in Kleinasien betrachten. Es sei hier erwähnt, dass sich Metaxas von Beginn an dem Feldzug widersetzte. Auch die Partei des Eleftherios Venizelos, die den Kleinasiatischen Feldzug begonnen hatte, befolgte nach 1922 eine ähnliche Friedenspolitik mit der kemalistischen Türkei. Höhepunkte der griechisch-türkischen Annäherung waren zum einen die Unterzeichnung des sog. Freundschaftsvertrags von

⁶¹⁸ Vgl. Kokkinos/Lemonidou/Agtzidis: *To trauma kai oi politikes tēs mnēmes: endeiktikes opseis tōn symbolikōn polemōn gia tēn Istoría kai tē Mnēmē* (Das Trauma und die Erinnerungspolitiken: charakteristische Aspekte der symbolischen Kriege um Geschichte und Gedächtnis). Athen 2010. S.232-233.

⁶¹⁹ Ebda., S.226.

⁶²⁰ Zitat in der Originalsprache: „*Η πολιτική του ελληνικού κράτους θα αποσκοπεί πλέον στην πλήρη ιδεολογική αφομοίωση των προσφύγων. Η ιστορία των Ελλήνων της Ανατολής θα είναι μια απαγορευμένη ιστορία μέχρι τη δεκαετία του 80. Θα απαγορευτεί ακόμα και η αναφορά στον όρο „πρόσφυγες“. Οι πρόσφυγες για το ελληνικό κράτος θα χαρακτηρίζονται „μετανάστες“ με κύρια πηγή του αντιπροσφυγικού συναισθήματος το Παλάτι*“ (Ebda., S.243).

⁶²¹ Ebda., S.244-245.

1930 (Eleftherios Venizelos, Ismet İnönü), zum anderen der Antrag des griechischen Ministerpräsidenten Venizelos an den Nobel-Ausschuss auf die Auszeichnung Atatürks mit dem Friedensnobelpreis.⁶²²

Die Notwendigkeit der Wiederherstellung der bilateralen Beziehungen mit der Türkei und der Integration der Flüchtlinge führten zunächst zum Verschweigen wesentlicher Aspekte der letzten Phase des Osmanischen Reichs durch die offizielle Rhetorik. Die Stiftung einer spezifischen Flüchtlingsidentität wurde also zu diesem Zeitpunkt nicht als förderlich betrachtet. Das kollektive bzw. kommunikative Gedächtnis der Flüchtlinge wurde hauptsächlich innerhalb der Flüchtlingsverbände gepflegt, die im Laufe der '30er Jahre gegründet wurden.

Aus den oben erläuterten Gründen waren stark polarisierende Repräsentationen in der Zwischenkriegszeit nicht erwünscht. Repräsentatives Beispiel der damaligen Verdrängungstendenz war der Film *Ē prosfygopoula* (Das Flüchtlingsmädchen, 1938). Es geht um den einzigen Spielfilm der Zeit zur Kleinasien-Thematik überhaupt und den ersten griechischsprachigen Tonfilm. Der Film wurde in den Tonstudios von Kairo gedreht. Der Regisseur, der Ägypter Togo Mizrahi, wählte die berühmte Sängerin Sophia Vempo für die Protagonistenrolle aus. In diesem Operettenfilm wird eine typische Familiengeschichte mit Happy-End erzählt (Versöhnung mit dem Ehemann, Zusammenkommen der Familie). Die gesamte Handlung spielt sich in Griechenland ab, d.h. die Umstände der Vertreibung des Flüchtlingsmädchens werden nicht thematisiert.⁶²³

⁶²² Zur Außenpolitik dieser Phase vgl. Christopoulos/Bastias: *Istoria tou ellēnikou ethnous* (Geschichte der griechischen Nation). Bd.15. Athen 1978. S.146-200, S.343-358.

⁶²³ Näheres zu diesem Film: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2531> (5-2-2017). Kaloudi bemerkt, der erste Spielfilm über Kleinasien sei bereits vor der Katastrophe gedreht worden. 1921 beauftragte das Griechische Außenministerium die Filmgesellschaft DAG Film der Geschwister Gaziadis, einen Spielfilm über den kleinasiatischen Triumph zu drehen. Der Film wurde *Griechisches Wunder* (Ellēnikon thavma) betitelt. Die nationalistische Botschaft der Handlung ist überdeutlich: Ein wohlhabender Athener begeistert sich vom Kleinasiatischen Feldzug und geht freiwillig an die Front, wo er verletzt und im Krankenhaus von seiner eigenen Ehefrau, Krankenschwester beim Roten Kreuz, betreut wird. Die letzte Sequenz des Films ist verschollen bzw. wurde wegen des negativen Ausgangs des Feldzugs nie gedreht worden. Vgl. Kostoula Kaloudi: *Ē Mikrasiatikē Katastrophē ston ellēniko Kinēmatographo* (Die Kleinasiatische Katastrophe im griechischen Kino). Athen 2001. S.56-59.

Aus derselben Zeit stammen nach Kaloudi die dokumentarischen Kleinasien-Bilder, die als *news-reels* in den Athener Kinos vorgeführt wurden und später für die Produktion von Dokumentar- und Spielfilmen über Kleinasien verwendet wurden. Die Dokumentaristen Giorgos Prokopiou, Dimitris und Michalis Gaziadis, sowie der ungarnstämmige Joseph Hepp folgten der griechischen Armee an die Front. Davor nahmen sie mit der Kamera den Empfang der Armee in Smyrna und Momentaufnahmen aus dem Alltagsleben in der ostägäischen Stadt auf (Ebda., S.48-52). Die Produktionsbedingungen und der spätere Gebrauch dieser dokumentarischen Kleinasien-Bilder bedürfen noch einer genaueren Analyse, was die vorliegende Dissertation nicht leisten kann.

1.3.2. Formen der kollektiven Erinnerung in der Nachkriegszeit: Der populäre griechische Film der '60er Jahre

In den zwei nächsten Jahrzehnten, also im Laufe der '40er (II. Weltkrieg, Bürgerkrieg) und '50er Jahre (Wiederaufbau des Landes und der hiesigen Filmindustrie), werden kaum Filme über Kleinasien gedreht. Trotzdem werden in diesem Zeitraum neue Identitäten gestiftet. Das soziale Elend, von dem sich Flüchtlinge und Einheimische in der Zwischenkriegszeit gleichermaßen betroffen fühlten, sowie die geteilte historische Erfahrung während der '40er Jahre führten zur Selbstwahrnehmung des sozial Nicht-Privilegierten. Sia Anagnostopoulou lokalisiert in diesem Zeitraum die Entstehung einer „Armutskultur“ („kultura ftōchias“), an der einheimische und kleinasiatische Schichten teilhatten.⁶²⁴ Eine zentrale Rolle spielt dabei das politische Engagement an der Seite der kommunistischen Linken.⁶²⁵

Diese sozialen Transformationen erreichten im stark politisierten Jahrzehnt der '60er ihren Höhepunkt. Von der steigenden Konjunktur der Ökonomie profitierten nicht alle Bevölkerungsschichten. Dies führte zur politischen Radikalisierung bestimmter sozialer bzw. Berufsgruppen (z.B. Bauarbeiter, Studenten u.a.) sowie auch zu Emigrationswellen nach Zentraleuropa. Die un stabile Demokratie, die Eingriffe des Königs ins politische Leben des Landes und der beinahe institutionalisierte Antikommunismus, der den Bürgerkrieg noch nachwirken ließ, charakterisieren die grie-

⁶²⁴ „Koinōnikes kai politismikes epidraseis apo tēn egkatastasē tōn prosfygōn“ (Soziale und kulturelle Einflüsse durch die Niederlassung der Flüchtlinge). In: Tsitselikis: *Ē ellēnotourkikē antallagē plēthysmōn. Ptyches mias ethnikēs sygkrouasēs* (Der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch. Aspekte eines nationalen Konfliktes). Athen 2006. S.263.

⁶²⁵ Hier muss die eher linke politische Gesinnung griechischer Flüchtlinge im Vergleich zu den deutschen Heimatvertriebenen betont werden. Die „prosfyges“ aus Kleinasien waren zunächst antiroyalistisch gesinnt, denn in ihren Augen war die Monarchie für die militärische Niederlage in Kleinasien verantwortlich. Auf der anderen Seite zollten sie Bewunderung ihrem angenommenen Befreier Eleftherios Venizelos. Im Laufe der '40er Jahre traten viele Flüchtlinge der Kommunistischen Partei bei. Agtzidis betrachtet deshalb die '40er Jahre als ein Wendejahrzehnt, in dem der Gegensatz zwischen Flüchtlingen und Einheimischen auf den Konflikt zwischen der politischen Rechten und Linken verlagert wird: „Στα νέα πολιτικά σχήματα θα συναντήσουν τους παλαιούς τους γηγενείς αντιπάλους και θα δομήσουν νέες ταυτότητες που θα συμπληρώνουν τις παλιές“. Vgl. Kokkinos/Lemonidou/Agtzidis: *To trauma kai oi politikes tēs mnēmes: endeiktikes opseis tōn symbolikōn polemōn gia tēn Istoria kai tē Mnēmē* (Das Trauma und die Erinnerungspolitiken: charakteristische Aspekte der symbolischen Kriege um Geschichte und Gedächtnis). Athen 2010. S.245.

chischen '60er Jahre. Die Etablierung der Militärdiktatur (21.4.1967) ist in diesem Sinne die logische Konsequenz der lang andauernden inneren Instabilität.⁶²⁶

Die Septemberpogrome (1955) gegen die Istanbul-Griechen und die Zwangsaus-siedlung griechischer Staatsbürger aus der türkischen Großstadt (1964-65) wurden von griechischer Seite aus als Verstoß der Türkei gegen den Lausanner Vertrag interpretiert. Die Eskalation des Zypern-Problems Anfang der '60er Jahre hatte die weitere Verschlechterung der bilateralen Beziehungen mit dem Nachbarland zur Folge.⁶²⁷

Im Rahmen dieses ideologischen Klimas formiert sich bis Mitte der '60er Jahre ein Kleinasien-Narrativ, das 1922 als die nationale Tragödie schlechthin definiert und die „Mikrasiates prosfyges“ als deren unschuldige Opfer in den Vordergrund stellt. Der türkische Andere war notwendiger Bestandteil dieses Narrativs. Durch die Kontextualisierung des Erinnerungstopos anhand bestimmter Versatzstücke aus dem Arsenal der nationalen Mythologie konnte ein der sozialen bzw. nationalen Kohäsion dienendes Narrativ konstruiert werden, das vom populären Film der Zeit übernommen wurde. Die parallele Aktivierung des Widerstandsmythos gegen den Nazi-Besatzer leistete erstens die Bestätigung griechischen Opferseins und zweitens die Verdrängung des Bürgerkriegs als dunkler Seite griechischer Zeitgeschichte. Das Bild der „leidenden Nation“ beseitigte also jeden Zweifel an der Solidarität unter den Mitgliedern der imaginären Gemeinschaft.⁶²⁸

⁶²⁶ Vgl. Christopoulos/Bastias: *Istoria tou ellēnikou ethnous* (Geschichte der griechischen Nation). Bd.16. Athen 2000. S.171-223.

⁶²⁷ Ebda., S.242-243. Nach Ioannis D. Stefanidis waren Nationalismus, Antikommunismus, irredentistischer Aktivismus (anlässlich des Zypern-Problems), sowie antitürkische und antiamerikanische Ressentiments (gerade in der politischen Kultur der Linken), die Hauptelemente der allgemeinen politischen Kultur in den ersten 25 Jahren nach dem II. Weltkrieg: „*Η ελληνική πολιτική κουλτούρα, όπως αυτή αντανακλάται στο δημόσιο λόγο, παρέμεινε δέσμια του λεξιλογίου του αλυτρωτικού εθνικισμού του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα. Ανάμεσα στα στοιχεία ξεχώριζαν: 'η αποστολή του έθνους' η οποία είχε προκαθοριστεί από το Θεό και εκδηλωνόταν καθ' όλη τη διάρκεια τριών ή τεσσάρων χιλιάδων ετών αδιάλειπτης ιστορικής παρουσίας· το χρέος ευγνωμοσύνης της ανθρωπότητας στο έθνος που γέννησε και υπερασπίστηκε το δυτικό πολιτισμό· η εικόνα ενός μαρτυρικού έθνους, θύματος της άδικης μεταχείρισης των 'ισχυρών της γης'· η σύγκυση μεταξύ του έθνους και της ελληνορθόδοξης πίστης*“. Vgl. *En onomati tou ethnous. Politikē koulтура, alytrōtismos kai antiamekanismos stē metapolemiē Ellada, 1945-1967* (Im Namen der Nation. Politische Kultur, Irredentismus und Antiamerikanismus im Nachkriegsgriechenland). Thessaloniki 2010. S.24.

⁶²⁸ Es sei hier erwähnt, dass die historisch-kulturelle Kontinuität der „Nation“ in den 1960er Jahren von keinem ernsthaft bezweifelt wurde. Obwohl er die ahistorischen Romantikkonzepte „Volksgeist“ bzw. „Volksseele“ ablehnte, postulierte der Marxist Nikos Svoronos das Bewusstsein des „Griechentums“ (*Ellēnismos*, gemeint als kollektives Subjekt) seit der Antike bzw. auch in Phasen seiner Koexistenz mit anderen Völkern in multinationalen Staatsgebilden (z.B. Römisches, Byzantinisches, Osmanisches Reich), eine eigenständige Gemeinschaft zu bilden. Die Anfänge der neugriechischen Nation lokalisiert er bereits in der spätbyzantinischen Periode (11. Jhd. n.Chr.). Vgl. *To ellēniko ethnos. Genesē kai diamorphōse tou Neou Ellēnismou* (Die griechische Nation. Genese und Formation des Neugriechen-

Anagnostopoulou bemerkt, dass die Einbettung der Kleinasien-Flüchtlinge ins nationale Narrativ der „Mikrasiatikē Katastrophē“ als Bestätigung des angenommenen griechischen Charakters („ellēnikotēta“) Kleinasiens funktionierte. Das Bild des Türken als Erzfeind und Zerstörer der griechischen Zivilisation in Smyrna-Kleinasien sowie die „Wahrnehmung einer griechischen Tragik“ in der Diachronie („*antilēpsē peri diachronikēs ellēnikēs tragikotētas*“) legitimierten die Zielsetzung des einstigen griechischen Irredentismus. Auf der anderen Seite sei die Identifikation der „Nation“ mit dem „Staat“ durch die Übersiedlung der Flüchtlinge nach Griechenland endlich möglich geworden: „*Die unerlösten Griechen waren nunmehr in Griechenland, zwar Flüchtlinge, aber erlöst*“.⁶²⁹

Ein wichtiger Faktor bei der Konstruktion des nationalen Narrativs „Mikrasiatikē Katastrophē“ waren Literatur und Film.⁶³⁰ Im Jubiläumsjahr 1962 erschien Dido Sotirious *Matōmena Chōmata*.⁶³¹ Im Bereich der audiovisuellen Kultur war das Kino im Griechenland der '60er Jahre das populäre Unterhaltungsmedium schlechthin, während sich das Medium Fernsehen noch im experimentellen Stadium befand. Die ersten

tums). Athen 2004. S.23-70. In der Einleitung schreibt Spyros Asdrachas, der Svoronos-Text stamme aus den '60er Jahren, aber die Veröffentlichung des Textes eines Marxisten sei damals wegen der Errichtung der Militärdiktatur nicht möglich gewesen (Ebda., S.7-19).

⁶²⁹ Originalzitat: „*Οι Αλύτρωτοι Έλληνες ήταν πλέον στην Ελλάδα, πρόσφυγες μεν, αλλά πάντως λυτρωμένοι*“. Vgl. Sia Anagnostopoulou: „Koinōnikes kai politismikes epidraseis apo tēn egkatastasē tōn prosfygōn“ (Soziale und kulturelle Einflüsse durch die Niederlassung der Flüchtlinge). In: Tsitselikis: *Ē ellēnotourkikē antallagē plēthysmōn. Ptyches mias ethnikēs sygkrouēs* (Der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch. Aspekte eines nationalen Konfliktes). Athen 2006. S.255.

⁶³⁰ Thomas Doulis schreibt den Zuwachs von literarischen Werken über Kleinasien folgenden Faktoren zu: „*Most Greek critics seem to agree, therefore, that before 1962 the theme of the Asia Minor Disaster had not been as well represented in Greek literature as it should have been. The reasons given for this were usually ,the tendency of the Greek people to forget unpleasant things‘, ,the anti-refugee spirit‘, the imposition of censorship under Metaxas, and the lack of chronological and thus emotional distance. The last two are verifiable and convincing reasons. It is beyond question, moreover, that the works appearing after World War II, whose subject matter is exclusively about the Disaster, are much more ambitious, elegant and powerful. Arbitrary or not, 1962, the fortieth anniversary of the Lost City‘ and a forever-lost civilization, was seen by Greeks generally as the date when the Asia Minor theme could emerge from the impurities of life’s pain and sorrow with the crystalline purity of aesthetic truth*“. Vgl. Disaster and Fiction. Modern Greek Fiction and the Asia Minor Disaster of 1922. Berkeley 1977. S.186-187.

⁶³¹ Dt.Übers.: Grüß mir die Erde, die uns beide geboren hat. Köln 1994. Peter Mackridge unterstreicht die Rolle der griechischen Literatur bei der Konstruktion des sog. „myth of Asia Minor“, der als literarischer Topos nach 1922 entstand: „*Although there was considerable Greek literary activity in Asia Minor (particularly in Smyrna and Trebizond) before 1922, none of the texts produced there has had any lasting impact on Modern Greek literature, and none of them in any way contributed to what I call the myth of Asia Minor. By contrast, a significant number of widely-read and influential novels and short stories concerned with Asia Minor and what Greeks call the ,Asia Minor Catastrophe‘ have appeared since 1922. Some of these texts are central to the canon of modern Greek literature. Their importance should not be underestimated, since they are among the texts primarily responsible for instilling the myth of Asia Minor in the Greek consciousness*“. Vgl. „The Myth of Asia Minor in Greek Fiction“. In: Hirschon: Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey. Oxford 2003. S.235-236.

filmischen Fiktionalisierungen von „Mikrasiatikē Katastrophē“, die das Vertreibungsereignis explizit thematisierten, stammen also aus dieser Zeit.⁶³²

Der Film *Die Vertreibung* (O diōgmos / Grigoris Grigoriou), den ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit als Filmbeispiel untersuche, wurde 1964 produziert. Der Grigoriou-Film ist das erste und m.E. ästhetisch interessanteste Beispiel aus einer Reihe von Filmen, die im Laufe der '60er die „Mikrasiatikē Katastrophē“ thematisierten. Der Film führte das Motiv des Verlustes und Wiederfindens eines verlorenen Verwandten ein, das auch die anderen nach der Errichtung der Militärdiktatur (1967) produzierten Filme übernahmen. Gemeinsam haben diese Filme auch, dass sie Derivative von „Wurzel“ (rhiza), „Flucht“ (fygē) und „Vertreibung“ (diōgmos) in den Titeln verwenden. Damit wird ein Raumbezug für die „Nation“ geschaffen.

In Grigoriou's Film sucht die Protagonistin (Voula Zoumboulaki) zwanzig Jahre nach der Vertreibung ihren verlorenen Sohn (Petros Fyssoun) in Kleinasien. In *Entwurzelte Generation* (Xerizomeni Genia / Apostolos Tegopoulos 1968) findet die Hauptfigur, ein Volkssänger, viele Jahre nach der Katastrophe seine Mutter wieder. Der gleiche Protagonist – verkörpert durch den erfolgreichen Schauspieler Nikos Xanthopoulos – sucht in *Die Odyssee eines Entwurzelten* (Ē Odysseia enos Xerizōmenou / Apostolos Tegopoulos 1969) seinen verlorenen Vater in der Türkei. Im Film *Der Flüchtling* (O prosfygas / Christos Kyriakopoulos 1969) finden sich zwei Zwillingsbrüder wieder.

Ohne Zweifel fiktionalisieren diese Filme eine Situation, die in den '60ern Tatsache war: Obwohl die ersten Nachwuchsgenerationen in Griechenland geboren und sozialisiert wurden, war die Suche nach in Kleinasien verlorenen Verwandten über

⁶³² Anfang der '60er Jahre erfolgt auch die Institutionalisierung des Zentrums Kleinasiatischer Studien (Kentro Mikrasiatikōn Spoudōn), das in der Zwischenkriegszeit auf private Initiative gestiftet wurde, wie auf dessen Webseite zu lesen ist: „The Centre for Asia Minor Studies was created when, following the 1922 disaster, Greece became conscious of the need to preserve the cultural heritage and history of the Asia Minor homelands through the memory of the refugees. At that point in time, the musicologist Melpo Logotheti-Merlier and her husband, the Hellenist Octave Merlier initiated a truly monumental project for the recording and preservation of Asia Minor history. Systematic research began during the interwar period, with the collection of popular songs all over Greece: music was the original nucleus of the research collections of CAMS. For that reason, it was originally named Musical Folklore Archives (1930-1933). As the institute extends the scope of its research from folklore to history, it changes names and forms; its institutional status, name (,Centre for Asia Minor Studies – Melpo and Octave Merlier Institute‘) and professional character were finalized after the war. (...). Since 1962 the Centre functions as a legal entity of private law under the auspices of the Greek Ministry of Culture“. URL: <http://en.kms.org.gr/TheCentre/History.aspx> (15-2-2017).

Radiomeldungen und Anzeigen des Roten Kreuzes keine Seltenheit.⁶³³ Darüber hinaus inszenieren diese Filme die imaginäre Überschreitung der griechisch-türkischen Grenze, die für die Mehrheit der Bevölkerung damals undurchlässig war. Aus politischen (Zypernkonflikt) und sozialökonomischen Gründen war das schwer zu bereisende Nachbarland in der kollektiven Phantasie eine fremde Welt.

Melodramatische Elemente und die Musik als Mittel zur Emotionalisierung von „Geschichte“ spielen in den Flüchtlingsfilmen der '60er Jahre eine große Rolle. In *Die Odyssee eines Entwurzelten*, *Entwurzelte Generation* und *Der Flüchtling* ist die Musik Teil der Diegese. Die stark stereotypisierten Figuren dienen der klaren nationalen Charakterisierung. In genreästhetischer Hinsicht ist der Film *Die Vertreibung* ein Hybrid: die Grundform des Melodrams wird durch Elemente des im damaligen kommerziellen Kino beliebten Besatzungsfilms ergänzt. Die diskursive Verbindung von 1922 mit der Nazi-Okkupation (1941-1944) trägt zur Inszenierung eines bestimmten Geschichtsbildes bei, wie im Grigoriou-Kapitel zu zeigen ist.

1.3.3. Das Kleinasien-Narrativ der griechischen Linken und seine Reproduktion im Autorenkino (NEK)

Das linke Kleinasien-Narrativ hat seinen Ursprung in den '20er Jahren, als die damals noch legale Kommunistische Partei (KKE) gegen den Kleinasiatichen Feldzug opponierte. Aus der KKE-Sicht agiere Griechenland in Kleinasien im Auftrag der imperialistischen Großmächte der Zeit.⁶³⁴ Trotz des geäußerten Gegensatzes zum Feldzug wird die KKE-Partei nach der Ankunft der Flüchtlinge gegen die schlechten Lebensbedingungen in den Flüchtlingssiedlungen protestieren und ein gemeinsames

⁶³³ Vgl. Yannis Papadopoulos: „Uprootedness as an Ethnic Marker and the Introduction of Asia Minor as an Imaginary Topos in Greek Films“. In: *Ottoman Legacies in the Contemporary Mediterranean: the Middle East and the Balkans Compared*. European Forum at the Hebrew University of Jerusalem (2013). S.335-353.

⁶³⁴ Egglezou vergleicht Kleinasien-Berichte der KKE-Zeitung *Rizospastis* mit der allgemeinen nationalistisch-irredentistischen Tendenz der griechischen Presse der Zeit, „which contrasted with ‚bad‘ Turkish nationalism, which led to underdevelopment. The former was an ideology of freedom, in contrast to the oppression and violence associated with Turkish nationalism. (...). Only *Rizospastis* opposed this, with an internationalist ideology which subsequently rejected Greek nationalism as imperialistic. It criticized the state version of ‚national unity‘ as an illusion, emphasising the daily agony of the working classes’ struggle for self-preservation“. Vgl. Georgia Egglezou: *The Greek Media in World War I and its Aftermath*. London 2009. S.191.

Klassenbewusstsein der armen einheimischen Griechen und der zugezogenen Kleinasiaten propagieren.⁶³⁵

Die Lesart der Kommunistischen Linken, die den griechischen Irredentismus als Werkzeug des imperialistischen Konfliktes der Großmächte der Zeit betrachtete, wird in den Nachkriegsjahrzehnten u.a. im Werk des ägyptenstämmigen marxistischen Historikers Nikos Psyrroukis reproduziert.⁶³⁶ Fast zwanzig Jahre später beherzigt der Historiker und Journalist Tasos Vournas eine ähnliche Position. Der Kleinasien-Feldzug sei grundsätzlich nicht vom griechischen Irredentismus motiviert worden: „Weil die Fremdmächte die Gefahr wahrnahmen, die Region des Nahen und Mittleren Ostens mit den damals reichen Ölfeldern der Mossul-Region zu verlieren, zwangen sie Griechenland in die Rolle des Gendarms ihrer Interessen“.⁶³⁷

Auch kleinasiatische Autoren und Intellektuelle, die der KKE-Partei beitraten, beteten den Verlust ihrer Heimat in den Kontext der imperialistischen Konkurrenz ein. Das repräsentativste Beispiel ist wohl die Autorin Dido Sotiriou aus Kirkince bei Ephessos. Sotiriou unterstreicht den „Trugschluss der Großen Vision“, „die ein kleines schwaches Pferd (gemeint: Griechenland) an die Tausend-Pferde-Maschine des fremden Imperialismus“ binden wollte: „Die Politik der Unterordnung und Unterwerfung“ kam nach Sotiriou „einem nationalen Verrat“ gleich, der „zur größten nationalen Katastrophe unseres Jahrhunderts führte, zur Kleinasiatischen Katastrophe“.⁶³⁸

⁶³⁵ Vgl. Kokkinos/Lemonidou/Agtzidis: To trauma kai oi politikes tēs mnēmēs: endeiktikes opseis tōn symbolikōn polemōn gia tēn Istoria kai tē Mnēmē (Das Trauma und die Erinnerungspolitik: charakteristische Aspekte der symbolischen Kriege um Geschichte und Gedächtnis). Athen 2010. S.252-253.

⁶³⁶ Ē Mikrasiatikē Katastrophē. Ē Eggys Anatolē meta ton Prōto Pagkosmio Polemo 1918-1923. (Die Kleinasiatische Katastrophe. Der Nahe Osten nach dem Ersten Weltkrieg 1918-1923). Athen 1977 (1. Ausgabe 1964), vgl. Kap. „Der imperialistische Eingriff gegen die türkische nationalbürgerliche Revolution“ (S.105-142).

⁶³⁷ „Είναι αναμφισβήτητο ότι η εκστρατεία της Μικράς Ασίας δεν είχε καμία σχέση με τις ελληνικές αλτρωτικές διεκδικήσεις με τον τρόπο που υποκινήθηκε από τους ξένους, οι οποίοι σε μια φάση που έβλεπαν σαφή τον κίνδυνο να χαθεί γι αυτούς η περιοχή της Εγγύς και της Μέσης Ανατολής με τα πλούσια πετρελαιοφόρα τότε κοιτάσματα της περιοχής Μουσούλης, προώθησαν την Ελλάδα στο ρόλο του χωροφύλακα των συμφερόντων τους, υποσχόμενοι την πραγμάτωση των μεγαλοϊδεατικών ονείρων τεσσάρων μεταπελευθερωτικών γενεών“. Vgl. Ē Mikrasiatikē Katastrophē kai to xerizōma tou Ellēnismou (Die Kleinasiatische Katastrophe und die Entwurzelung des Griechentums). Athen 1987 (1. Ausgabe 1982). S.10.

⁶³⁸ „Οι σχολιαστές και οι ιστορικοί μας δεν θέλουν ακόμα ή δεν μπορούν να δουν την πλάνη της μεγάλης ιδέας, που έδεσε ένα μικρό αδύνατο αλογάκι στη μηχανή των χιλίων ίππων του ξένου ιμπεριαλισμού με την αυταπάτη πως θα μπορούσε να συμβαδίσει! Δεν εννοούν να δουν πως η πολιτική της υποτέλειας και της ξενοδοουλίας, η ισοδύναμη προς εθνική προδοσία οδήγησε στη μεγαλύτερη εθνική καταστροφή του αιώνα μας, στη μικρασιατική καταστροφή“. Vgl. Sotiriou: Ē Mikrasiatikē Katastrophē kai ē strategikē tou Imperialismou stēn Anatolikē Mesogeio (Die Kleinasiatische Katastrophe und die Strategie des Imperialismus im Ostmittelmeer). Athen 1975. S.92.

In Sotirious Stellungnahme fallen folgende Elemente auf: erstens die Charakterisierung des Kleinasien-Verlustes im Superlativ als „größte nationale Katastrophe des Jahrhunderts“ und zweitens eine Tendenz zur Selbstviktimisierung. Die Vorstellung eines griechischen Opferseins impliziert die Verlagerung der Verantwortung für die Katastrophe auf eine abstrakte Entität, „den fremden Imperialismus“, was die griechische Seite einigermaßen entlastet.

Interessanterweise stimmen die linke und die konservative Lesart darin überein, dass der Kleinasiatische Feldzug von Beginn an keine Erfolgchancen hatte. Sotiriou selbst zitiert den griechischen Diplomaten Konstantinos Sakellariopoulos, der dem Kommunismus fernstand. In seinem 1954 erst erschienenen Buch *Ē skia tēs Dyseōs: Istoría mias katastrophēs* vertritt er die These, es sei ein Trugschluss, dass Griechenland den Krieg nicht verloren hätte, wenn Venizelos im November 1920 die Wahl gewonnen hätte. Sakellariopoulos beurteilt das Unterfangen als unrealistisch, sofern die Entente-Mächte nicht bereit waren, Griechenland auch militärisch zu unterstützen.⁶³⁹

Kritik an dieser Kontextualisierung von „Mikrasiatikē Katastrophē“ übte die spätere „Flüchtlingshistoriographie“, die das Genozid-Narrativ vertrat.⁶⁴⁰ Vlasis Agtzidis beurteilt das linke Kleinasien-Narrativ als vereinfachend und z.T. fehlerhaft: *„Auf der Basis der Art und Weise, wie die Kommunistische Partei Griechenlands den Übergang vom multiethnischen Reich zum Nationalstaat interpretierte, wurde eine künstliche Realitätswahrnehmung konstruiert, die einige Schlüsselparameter des kritischen Zeitraums 1908-1923 nicht berücksichtigte. Kernpunkte dieser ideologischen Konstruktion waren, dass Griechenland als Instrument des westlichen Imperialismus für den Angriff auf die Türkei verantwortlich war, deren Gebiete es durch die Landung in Smyrna besetzte, dass die kemalistische Bewegung eine progressive Nationalbefreiungsbewegung war und dass das türkische Volk auf die griechische Besatzung seines Bodens mit einem nationalen Befreiungskrieg reagierte. An keiner Stelle dieses Ansatzes wird die Frage gestellt, was in einer sich auflösenden multieth-*

⁶³⁹ *Ē skia tēs Dyseōs: Istoría mias katastrophēs* (Der Schatten des Okzidents. Geschichte einer Katastrophe). Athen 2009. S.362-370.

⁶⁴⁰ Der Begriff stammt vom Historiker Haris Exertzoglou, der sich von dieser Art Geschichtsschreibung distanziert, weil eine derartige „*Politisierung des Flüchtlingsgedächtnisses*“ in Exertzoglous Sicht zur Wiederbelebung einer antitürkischen Haltung beitrage und die bilateralen Beziehungen nicht fördere. Vgl. „*Ē istoría tēs prosfygikēs mnēmēs*“ (Die Geschichte des Flüchtlingsgedächtnisses). In: Liakos: *To 1922 kai oi prosfyges. Mia nea matia* (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Athen 2011. S.196-201.

nischen imperialen Gesellschaft, wo wichtige Populationen mit physischer Vernichtung durch den herrschenden Nationalismus bedroht waren, hätte geschehen sollen“.⁶⁴¹

Aus einem unterschiedlichen Standpunkt her sieht Anagnostopoulou in antiimperialistischen Narrativen, die von der „Viktimisierung des Orients“ und dem „Zynismus des Okzidents“ ausgehen, unzulässige Vereinfachungen.⁶⁴²

Obwohl das linke Kleinasien-Narrativ schon Anfang der '20er Jahre entstand, wurde es in der Nachkriegszeit zunehmend einflussreich, auch kritisiert und z.T. revidiert, aber nie ganz beiseite gelegt. Insbesondere nach der Wiederherstellung der Demokratie (1974) wurde die KKE-Partei legalisiert und die Zirkulation ihres Gedankenguts von Hindernissen bzw. Zensurmaßnahmen befreit. Der linke Autorenfilmer Nikos Koundouros übernimmt dieses Deutungsschema in seinem Film *1922* (1978) und passt es einer älteren literarischen Vorlage aus den '30er Jahren an, Venezis' *Die Nummer 31328*. Mit diesem Film befasste ich mich im Koundouros-Kapitel.

⁶⁴¹ Originalzitat: „Με τον τρόπο που ερμήνευσε το ΚΚΕ τη διαδικασία της μετάβασης από την πολυεθνική αυτοκρατορία στο έθνος-κράτος, κατασκευάστηκε μια τεχνητή αντίληψη πραγματικότητας που βασιζόταν στην παραγνώριση καθοριστικών παραμέτρων από την κρίσιμη περίοδο 1908-1923. Βασικά σημεία της ιδεολογικής κατασκευής ήταν ότι η Ελλάδα ως όργανο του δυτικού ιμπεριαλισμού ευθύνεται για την επίθεση κατά της Τουρκίας, εδάφη της οποίας και κατέλαβε με την απόβαση στη Σμύρνη, ότι το κεμαλικό κίνημα υπήρξε προοδευτικό εθνικοαπελευθερωτικό κίνημα και ότι ο τουρκικός λαός αντέδρασε στην ελληνική κατοχή του εδάφους του με έναν εθνικοαπελευθερωτικό πόλεμο. Σε κανένα σημείο της προσέγγισης αυτής δεν τίθεται καν τον ερώτημα περί του τι θα έπρεπε να συμβεί σε μια πολυεθνική αυτοκρατορική κοινωνία που διαλυόταν και στην ουσία σημαντικοί πληθυσμοί απειλούνταν με φυσική εξαφάνιση από τον κυρίαρχο εθνικισμό“. Vgl. Kokkinos/Lemonidou/Agtzidis: *To trauma kai oi politikes tēs mnēmēs: endeiktikes opseis tōn symbolikōn polemōn gia tēn Istoria kai tē Mnēmē* (Das Trauma und die Erinnerungspolitiken: charakteristische Aspekte der symbolischen Kriege um Geschichte und Gedächtnis). Athen 2010. S.255-256.

⁶⁴² Originalzitat: „Σύμφωνα μ αυτά τα σχήματα πάντα, οι πληθυσμοί ζουν ειρηνικά, μέχρι τη στιγμή που κάποιοι, κάποιοι που συνήθως προκύπτουν μέσα από μίαν άλλη διαδικασία, ξένη προς τους πληθυσμούς της περιοχής, καθορίζουν το πεπρωμένο των πληθυσμών. Η „Δύση“ σε „συνεργασία“ ενίοτε με τις εκάστοτε πολιτικές εξουσίες της „Ανατολής“, αποτελεί τη μια σταθερά για τέτοιου είδους ανατροπές: η βαρβαρότητα του αντιπάλου, του εθνικού εχθρού, αποτελεί την άλλη. Το 1922, όπως είναι γνωστό, ερμηνεύεται συνήθως μέσα από τέτοια σχήματα, με κυρίαρχο το ιδεολογικό σχήμα στο οποίο υπάγονται όλα τα άλλα, αυτό της „θυματοποίησης“ της Ανατολής και του κυνισμού της „Δύσης“. Μ' αυτόν τον τρόπο, όμως, η „Ανατολή“ μελετάται στερημένη στην ουσία από την ιστορικότητά της: διότι, αντί η περιοχή να μελετάται σε σχέση με τους μηχανισμούς και τις πραγματικότητες ένταξής της στον ιστορικό δυτικό χρόνο, όπου εκεί, βεβαίως, θα μπορούσαν ν' αναλυθούν και οι ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει κατά την εξέλιξή της σε σχέση με το δυτικό κόσμο, η ίδια η „Ανατολή“ ανάγεται σε ιδιαιτερότητα, και η ιστορία της καταντάει ένα συνονθύλευμα πραγματικών αλλά και μεταφυσικών ή μυθοποιημένων παραγόντων, που δρουν ερήμην της περιοχής και του κόσμου της. Απ' αυτήν την άποψη, λοιπόν, η μελέτη της ιστορικής διαδικασίας, κατά την οποία διαμορφώνονται οι συνθήκες που επιτρέπουν την ύπαρξη του 1922, αποτελεί και θ' αποτελεί ένα ανοιχτό ζήτημα για τους ιστορικούς“. Vgl. Sia Anagnostopoulou: *Mikra Asia, 1908 ai.-1919: oi Ellēnorthodoxes koinotētes: apo to Millet tōn Rōmiōn sto ellēniko ethnos* (Kleinasien 19.Jhd.-1919. Die griechisch-orthodoxen Gemeinschaften: vom Rum-Millet zur griechischen Nation). Athen 1998. S.14.

1.3.4. Erinnerungskulturelle Tendenzen seit 1980: „Kleinasien“ im späten griechischen Film und Fernsehen

Nach den Nationalwahlen im Oktober 1981 bildet sich die erste sozialistische PASOK-Regierung unter Andreas Papandreou. Anhand einer allgemeinen antirechten Rhetorik zielte die neue Regierungspartei sowohl auf die Entmachtung ihrer politischen Gegner bzw. der rechten Nea Dimokratia als auch auf linke Stimmen ab. 1982 erkennt die PASOK-Regierung retrospektiv den bewaffneten Kampf gegen die Nazi-Besatzer (einschließlich der Widerstandsorganisationen, die als linkskommunistisch galten und im Bürgerkrieg gegen den Staat kämpften) als „Nationalen Widerstand“ (Ethnikē Antistasē) an. Mitte der 1980er Jahre erlaubt die neue Regierung die Repatriierung der politischen Flüchtlinge aus der Sowjetunion und den übrigen Ostblockländern. Ihnen wurden die griechische Staatsangehörigkeit und ihr Eigentum zurückgegeben sowie Entschädigungsgelder gezahlt. Diese Politik hatte die sog. „nationale Versöhnung“ (ethnikē symphioliōsē) zum Ziel, also die Überwindung des kollektiven Traumas des Bürgerkriegs.⁶⁴³

Das Kleinasien-Narrativ wird ebenfalls im Rahmen der Bemühung der neuen Regierungspartei funktionalisiert, sich selbst als politischem Akteur durch den Bezug auf die politische Geschichte des Landes Legitimation zu verschaffen. Dafür ist die Konstruktion von politischer Kontinuität notwendig: die rechte Partei der Nea Dimokratia wird mit der philomonarchischen anti-venizelischen Partei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts identifiziert. Dieser wird sowohl für die Niederlage in Kleinasien als auch die Kollaboration mit den Nazis und die Pogrome gegen Kommunisten im Bürgerkrieg und in der Nachkriegszeit die Schuld gegeben. Der Dämonisierung der Rechten wurde ein inszeniertes PASOK-Selbstbild gegenüber gestellt, das die Begeisterung für Eleftherios Venizelos mit Versatzstücken aus der linken Rhetorik kombinierte.

Nach dem Vizeminister der PASOK-Regierung Jiannis Kapsis war die Rolle der philomonarchischen Partei beim Kleinasiatischen Feldzug fatal. In seinem 1960 er-

⁶⁴³ Vgl. Christopoulos/Bastias: *Istoria tou ellēnikou ethnous* (Geschichte der griechischen Nation) Bd.16. Athen 2000. S.354-356.

schienenen Buch *Hamenes Patrides* (verlorene Heimaten) bemängelt er die Fortsetzung des Krieges nach dem Wahlsieg der Royalisten (November 1920) trotz ihres anfänglichen Gegensatzes zum kleinasiatischen Unterfangen: „*sie setzten einen Krieg fort, der bereits entschieden bzw. gewonnen worden war. Und verloren ihn*“.⁶⁴⁴

Der Venizelos-Kult hinterließ Spuren im griechischen Film der Zeit. Im biographischen Film (*biopic*) des linken Regisseurs Pantelis Voulgaris *Eleftherios Venizelos* (1980) handelt es sich um die charismatische Persönlichkeit des griechischen Politikers.⁶⁴⁵ Auch der Kultfilm *Rebetiko* (Kostas Ferris, 1983) beginnt mit dem Lied „*Tēs amynēs ta paidia*“, das Venizelos verherrlicht.

Das staatliche Fernsehen wird zum Hauptträger der „Allagē“ (Wende) von 1981. Während das griechische öffentlich-rechtliche Fernsehen im Zeitraum 1974-1980 auf kanonisierte Texte der griechischen Literatur zurückgriff,⁶⁴⁶ um griechische Geschichte zu fiktionalisieren, wurde „Kleinasien“ Anfang der 1980er Jahre im Rahmen einer Fernseh-Rebetologie kontextualisiert. Außer dem Kinofilm *Rebetiko*, der auch im Fernsehen in Folgen ausgestrahlt wurde, entstand noch im selben Jahr 1983 die Fernsehserie *To minore tēs avgēs* (*Das Moll des Morgengrauens* / Regie: Fotis Messthenaios).

Beide Produktionen handeln nicht von der Vertreibung aus Kleinasien, weswegen sie in dieser Arbeit nicht als Filmbeispiele bearbeitet werden, sondern von den sozialen Missständen in der Zwischenkriegszeit und dem Leiden unter Nazi-Besatzung bzw. Bürgerkrieg, womit sowohl Flüchtlinge als auch Einheimische konfrontiert waren. Thematische Schwerpunkte in diesen televisuellen Historienfiktionen sind das

⁶⁴⁴ „*Ανεξάρτητα από την προσωπική αξία του καθένα - του βαθμού του προσωπικού πατριωτισμού του -σαν πολιτικές δυνάμεις ήταν κατώτεροι από το μηδέν, αποτελούσαν την άρνηση. Αντέδρασαν στην πολιτική της Μεγάλης Ιδέας από το Μίσος του διχασμού. Δεν είχαν θετική πολιτική κι όταν βρέθηκαν στην εξουσία, συνέχισαν την πολιτική του Βενιζέλου. Τη συνέχισαν όμως, από του σημείου, που ο εμπνευστής της είχε αποφασίσει να σταματήσει· συνέχισαν έναν πόλεμο, που είχε ήδη κριθεί, είχε κερδηθεί. Και τον έχασαν*“. Vgl. *Hamenes patrides: apo tēn apeleutherōsē stēn katastrophē tēs Smyrnēs* (Verlorene Heimaten: von der Befreiung zur Zerstörung Smyrnas). Athen 1989. Kapsis schrieb mehrere Bücher zur Kleinasien-Thematik. Hier sei der folgende Titel erwähnt: 1922, *Ἐ μαυρὲ vivlos: oi martyrikes katatheseis tōn thymatōn, pou den dēmosieuthēkan pote: istoriko dokoumento* (1922, das schwarze Buch: die Erlebnisberichte der Opfer, die nie veröffentlicht wurden: historisches Dokument). Athen 1992. Die in diesem Buch gesammelten Erlebnisberichte sollen durch die Schilderung türkischer Gewalttaten das Genozid-Narrativ verteidigen.

⁶⁴⁵ Vgl. <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/621/> (15-2-2017).

⁶⁴⁶ Fernsehen ist in den '70er Jahren in Griechenland noch ein neues Medium, bzw. erst im Laufe dieses Jahrzehnts findet das Fernsehgerät Eingang ins Wohnzimmer der griechischen Familie. Auf dramaturgischer Ebene zeichnet sich das frühe griechische Fernsehspiel der Zeit (wie auch das bundesdeutsche der '50er) durch Texttreue und Nähe an Theater und Hörspiel aus. Dazu vgl. Stathis Valoukos: *Istoria tēs ellēnikēs tēleorasēs* (Geschichte des griechischen Fernsehens). Athen 2008. S.71-99.

Elend in den Flüchtlingsvierteln und die Repression der Rebeten seitens eines reaktionären Staatsapparates (vgl. Metaxas' Rebetiko-Verbot). Die in *Rebetiko* und *To minore tēs avgēs* intradiegetische Rebetiko-Musik wird als Stadtvolkslied bzw. als gemeinsame kulturelle Leistung der unteren sozialen Schichten inszeniert. Im Rahmen eines antirechten musikalischen Nationalismus erscheint die Randgruppe der Rebeten als das „leidende“ griechische Volk schlechthin.⁶⁴⁷

Die politische Wende von 1981 und die Pro-Flüchtlingspolitik der neuen griechischen Regierung hatten das Vermehren der Flüchtlingsverbände im In- und Ausland und die Politisierung von „Mikrasiatikē Katastrophē“ durch das Engagement für die offizielle Anerkennung der Flüchtlingserfahrung als Genozid zur Folge. Mit der Anerkennung des Genozids der Pontos-Griechen (bzw. Nordkleinasien-Griechen) vom griechischen Parlament im Februar 1994 und die Proklamation des 19. Mai als jährlichen Erinnerungstages wird das Genozid-Narrativ zur Ideologie des Staates.⁶⁴⁸

In der öffentlichen Diskussion setzte man sich im Zeitraum 1994-2016 mehrmals mit „Kleinasien“ auseinander. Einige Anlässe waren das neue Geschichtsbuch für die 6. Klasse der Grundschule, der Konflikt zwischen den Flüchtlingsverbänden und dem Bürgermeister von Thessaloniki Jiannis Boutaris, der sich für die Umbenennung der Agiou Dimitriou Straße in Kemal Atatürk Straße äußerte, sowie die öffentliche Stellungnahme des SYRIZA-Bildungsministers Nikos Filis, im Fall der Kleinasien-

⁶⁴⁷ Die Debatte um die Rebetiko-Musik begann in den '30er Jahren. Während die konservativen Schichten des Landes diese Musik als orientalisierend bzw. antieuropäisch abstempelten, äußerten sich auch Vertreter der Kommunistischen Partei gegen die Rebetiko-Lieder, die sie als antirevolutionär betrachteten. Die Rebetiko-Musik etablierte sich als populäre Gattung erst in der Nachkriegszeit. Dabei spielten die Komponisten Mikis Theodorakis und Manos Chatzidakis eine zentrale Rolle. Die Kulturpolitik der PASOK-Regierung favorisierte Rebetiko in entscheidendem Maße. Außer den genannten fiktionalen Produktionen entstanden in den '80er Jahren mehrere Fernsehdokumentationen zum Thema. Der Höhepunkt dieser Institutionalisierung von Rebetiko war die Beerdigung des berühmten Rebetiko-Komponisten und Performers Vasilis Tsitsanis auf Kosten des griechischen Staates. Vgl. Stathis Gauntlett: *Rebetiko tragoudi. Symbolē stēn epistēmōnikē tou proseggisē* (Rebetiko-Lied. Beitrag zu seiner wissenschaftlichen Annäherung). Athen 2001. S.47-113. Eleni Andriakaina betont die Rolle der Rebetiko-Gattung im Diskurs der linken Intellektuellen der Nachkriegszeit beim Suggestieren der kulturellen Differenzierung Griechenlands von Westeuropa und Orient zugleich. In diesem Diskurs werde Rebetiko als eine einzigartige „griechische“ musikalische Gattung gefeiert. Vgl. „*Ē diamachē gia to rebetiko: ē ellēnikotēta ōs isorropia Logou-Pathous*“ (Der Konflikt ums Rebetiko: Greekness als Logos-Pathos-Gleichgewicht). In: Kotaridis: *Rebetes kai rebetiko tragoudi* (Rebeten und rebetisches Lied). Athen 2007. S.235-236.

⁶⁴⁸ Zwei repräsentative historiographische Studien, die in Bezug auf die Genozid-Argumentation eine Orientierung bieten, sind die folgenden Monographien: 1) Vlasīs Agtzides: *Ellēnes tou Pontou: ē genoktonia apo ton tourkiko ethnikismo* (Pontos-Griechen: Das Genozid durch den türkischen Nationalismus). Athen 2005, 2) Theophanis Malkidis: *Ethnikes kai diethneis diastaseis tou pontiakou zētēmatis* (Nationale und internationale Dimensionen der Pontos-Frage). Athen 2006.

Griechen gehe es eher um eine Ethnokatharse bzw. um kein Genozid.⁶⁴⁹ Die Instabilität der griechisch-türkischen Beziehungen wegen des permanenten Zypern-Problems, der Imia-Krise (1996) usw. lieferte zusätzliches Konfliktpotential.

Darüber hinaus begünstigte der zunehmende zeitliche Abstand vom historischen Ereignis die historische Forschung. Zunehmend wurde der Versuch unternommen, die kollektive Erinnerung an „Kleinasien“ zu historisieren. Ausgehend von den Erkenntnissen der modernen Nationalismusforschung postuliert der Historiker Antonis Liakos die Konstruiertheit des Erinnerungstopos der „Mikrasiatikē Katastrophē“, der sich seit den '60er Jahren allmählich herauskristallierte: *„1922, als Erinnerungstopos, entstand nicht, sondern wurde konstruiert. Die verlorenen Heimaten waren nicht immer einer der Topoi der neugriechischen Ideologie. Die offizielle Welt des griechischen Staates, der mit der Niederlage im Kleinasiatischen Feldzug umgehen musste, war von einem Antiflüchtlingsgeist beseelt“*.⁶⁵⁰

Parallel dazu trägt die Gründung von Lehrstühlen für Turkologie und Orientalische Studien an den griechischen Universitäten zur Vermehrung des Wissens über das Nachbarland, seine Geschichte und Kultur bei.⁶⁵¹ Das Interesse der griechischen Wissenschaft an der Osmanischen Zeit führte zu einer gewissen Revision der alten Feindbilder sowie zu der Erkenntnis, dass die „Osmanische Zeit“ (und eben nicht „Tourkokratia“ = Türkenherrschaft) nicht als Unterdrückungszeit aus der griechischen Geschichte zu verbannen, sondern als deren konstitutiver Bestandteil zu betrachten sei.⁶⁵² In diesem Sinne stehen die materiellen Überreste aus dieser historischen Zeit

⁶⁴⁹ Die griechischen Flüchtlingsverbände äußerten sich auch gegen die Revision des Prozesses der Sechs, die im Herbst 1922 vom Militärgericht zum Tode verurteilt worden waren und 88 Jahre später (im Oktober 2010) freigesprochen wurden. Agtzidis bezeichnet diese Entwicklung als „*rechten Revisionismus*“. Vgl. Kokkinos/Lemonidou/Agtzidis: *To trauma kai oi politikes tēs mnēmes: endeiktikes opseis tōn symbolikōn polemōn gia tēn Istoria kai tē Mnēmē* (Das Trauma und die Erinnerungspolitik: charakteristische Aspekte der symbolischen Kriege um Geschichte und Gedächtnis). Athen 2010. S.288.

⁶⁵⁰ Originalzitat: *„To 1922, ως τόπος μνήμης, δεν γεννήθηκε, αλλά ποιήθηκε. Οι χαμένες πατρίδες δεν ήταν πάντοτε ένας από τους τόπους της νεοελληνικής ιδεολογίας. Ο επίσημος κόσμος του ελληνικού κράτους, του ίδιου που διαχειρίστηκε την ήττα του εκστρατευτικού σώματος στη Μικρασία, διαπνεόταν από αντιπροσφυγικό πνεύμα“*. Antonis Liakos: *„To ‚1922‘ ki emeis“* („1922“ und wir). In ders.: *To 1922 kai oi prosfyges. Mia nea matia* (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Athen 2011. S.11.

⁶⁵¹ Z.B. die Fakultät für „Language, Literature and Civilization of the Black Sea Countries“ an der Demokritus Universität Thrakien nimmt 2000 die ersten Studenten auf und 2003 wird die Fakultät für Türkische und Asiatische Studien an der Kapodistrischen Universität Athen gegründet.

⁶⁵² Diesem Ansatz schließen sich Dimitrios Papastamatiou und Fokion Kotzageorgis an, die den Begriff „Tourkokratia“ wegen seiner negativen Konnotationen ablehnen bzw. den Begriff „*othōmanikē periodos*“ aufgrund seiner Neutralität als passender für die wissenschaftliche Forschung betrachten. Deren Studie ist als Lehrwerk für die griechischen Universitäten konzipiert. Vgl. *Istōria tou Neou Ellēnismou kata tē diarkeia tēs Othōmanikēs politikēs kyriarchias* (Geschichte des Neuen Griechentums im Laufe

(z.B. die noch stehenden osmanischen Gebäude, Moscheen usw.) wie jene aus allen anderen Perioden unter Denkmalschutz.

Im kostspieligen Dokudrama des privaten Senders SKAI *1821-Geburt eines Nationalstaates* (2010) gehe es – wie es heißt – um die „Wahrheit“ übers Osmanische Reich und den griechischen Freiheitskampf. So wird u.a. auf die „positiven“ Aspekte des Lebens als Untertan des Sultans Bezug genommen. Der Geschichtsprofessor Thanos Veremis verspricht dem griechischen Fernsehpublikum, „zum ersten Mal“ auch die türkische Meinung zu berücksichtigen. Ähnlich verfährt die Dokumentation desselben Senders über Kleinasien (*Die Chimäre von Ionien* / 2010), wo es um die geringen Erfolgchancen des Kleinasiatischen Feldzugs geht und – um der Objektivität willen – auch ein türkischer Historiker Stellung nimmt. Dieser neue Türkei-Diskurs entfachte heftige geschichtspolitische Debatten, wobei die gedruckten und audiovisuellen Medien eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten.

Diese bedingte Relativierung der nationalistischen Perspektive hatte zur Folge, dass man nicht mehr nur auf Smyrna als verlorene griechische Stadt nostalgisch zurückblickt, sondern auch als multikulturelles Paradies, wo Griechen, Türken, Armenier, Juden, Westeuropäer u.a. friedlich koexistieren konnten. Ein repräsentatives Beispiel für diese Sicht ist der Dokumentarfilm von Maria Iliou *Smyrna. Die Zerstörung einer kosmopolitischen Stadt 1900-1922* (Smyrnē. Ē katastrophē mias kosmopolitikēs polēs / 2011), wo die innere kulturelle Vielgestaltigkeit der osmanischen Stadt als bereichernd betrachtet wird. Das multikulturelle Narrativ ist in der Fernsehverfilmung *Die Hexen von Smyrna* von Kostas Koutsomytis präsent, das aus diesem Grund im Rahmen dieser Arbeit als einziges Fernsehbeispiel zur näheren Analyse gewählt worden ist.

Im Bereich des Kinos befasse ich mich mit Theo Angelopoulos' *The Weeping Meadow* (2004) und Vangelis Serdaris *Die Siebte Sonne der Liebe* (2001), in denen die erinnerungskulturellen Schwerpunktverlagerungen des Kleinasien-Narrativs deutlich vertreten sind.

der Osmanischen politischen Herrschaft). Thessaloniki 2016. URL: <https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/4721/2/Ιστορία του Νέου Ελληνισμού κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής πολιτικής κυριαρχίας-KOY.pdf> (15-2-2017). S.3-4.

2. Kollektive Erinnerung an „Kleinasien“ im populären Film der '60er Jahre: Filmbeispiel: *Die Vertreibung* (O diōmos / Grigoris Grigoriou 1964)

2.1. Zur Handlung und narrativen Struktur des Films

1942, im Nazi-besetzten Griechenland. Die Flüchtlingsfrau Katerina Rodeli lebt allein außerhalb eines Dorfes auf einer ostägäischen Insel. Von ihrer Hütte aus sieht sie ihre alte Heimat an der türkischen Küste, die sie 1922 verließ. Eines Nachts bietet sie dem verletzten Widerstandskämpfer Kanaris (Phaidon Georgitsis) Unterkunft. Er hat ungefähr das Alter ihres Sohnes, der in Kleinasien verloren ging. Da die Deutschen Kanaris auf der Spur sind, flieht Katerina mit ihm in die Türkei. Dort werden beide in ein Flüchtlingslager gesteckt. Ihr Schicksal ist in den Händen des türkischen Vizeleutnant Özen. Dem Zuschauer wird bereits klar gemacht, dass der junge Offizier Katerinas verlorener Sohn ist. Trotz des Informationsvorsprungs lassen die Peripetien und die Erwartung der Anagnorisis die Spannung bestehen.

Özen ist eine moralisch ambivalente Person, der mit den Lagerinsassen Handel treibt bzw. an die Deutschen oder die Engländer verkauft. Nun wollen die Deutschen Kanaris unbedingt verhaften. Katerina möchte in der Türkei bleiben, um nach ihrem Sohn zu suchen. Um die Geldsumme aufzubringen, die Özen dafür verlangt, muss sie ihren alten Schmuckkasten finden, den sie vor der Flucht im Garten ihres alten Hauses begraben hatte. Kanaris, der sie inzwischen wie seine eigene Mutter in Schutz nimmt, wird beim Ausgraben des Schmuckkastens festgenommen. Özen ist nun fest dazu entschlossen, ihn an die Deutschen zu übergeben.

In der darauffolgenden Konfrontationsszene gesteht Katerina dem türkischen Offizier, dass das Haus einst ihr gehörte und nennt eins nach dem anderen alle wertvollen Gegenstände des Schmuckkastens. Nur das Taufkreuz ihres Sohnes ist im Kasten nicht zu finden: Auf der Hinterseite steht ein Name und ein Datum: Konstantinos 1919. Es ist das Kreuz, das dem Zuschauer bereits in Özens Schublade gezeigt worden ist. Özen erkennt, dass er der leibliche Sohn der Griechin ist und erlebt eine tiefe Identitätskrise. Katerina erkennt in der letzten Sequenz des Films (im Bahnhof, kurz vor der Abfahrt nach Ägypten), wer Özen „wirklich“ ist. Während sie zu ihm eilt, wird sie versehentlich von den türkischen Wächtern erschossen. Der Film endet mit dem Sohn, der die tote Mutter in den Armen hält.

Jiannis Soldatos schreibt, der Regisseur Grigoris Grigoriou sei wegen seines Films *Pikro Psōmi* (*Bitteres Brot*, 1951) der griechische Neorealist schlechthin.⁶⁵³ Soldatos schwärmt auch von *O diōgmos*: der Film sei „*die interessanteste Behandlung des kleinasiatischen Dramas in unserem Kino*“.⁶⁵⁴ Im Kinofestival von Thessaloniki erhielt Grigoriou Film mehrere Preise. Panos Kontelis schrieb das Drehbuch und Jian-nis Markopoulos komponierte die Musik. Der Film wurde in schwarzweißer Fotografie gedreht, was im griechischen Kino bis 1965-1970 die Regel war.

In narrativ-dramaturgischer Hinsicht hat der Film die typische dreiaktige Struktur der geschlossenen Form. Der Expositionsteil umfasst den Griechenland-Teil bis zur Flucht in die Türkei (etwa bis Min. 00.34.00'). Der längere 2. Akt dauert bis zur Szene der ersten Anagnorisis (etwa Min. 01.10.00'). Die zweite Anagnorisis führt zur Katastrophe bzw. Katharsis.⁶⁵⁵

Der Erzählrahmen (II. Weltkrieg) und die davorliegende „Kleinasiatische Katastrophe“ bilden zwei verschiedene Erzählstränge, die im Laufe der Handlung zusammengeführt werden. Der erste Hinweis auf 1922 erfolgt in der 8. Minute, als der deutsche Offizier Katerina nach dem Foto ihres Mannes fragt und sie antwortet, er sei in der Türkei gestorben. Die historische Verbindung ist für den griechischen Zuschauer plausibel. Die Flucht aus Kleinasien wird in einer auf die Protagonistin fokalierten dreiminütigen Analepse visualisiert. Der Rezipient hört zum ersten Mal von Katerinas Sohn, der Konstantinos hieß und in der Türkei zurückblieb, und wird zum Aufstellen von Hypothesen veranlasst, was aus dem Sohn geworden ist und ob er vielleicht noch lebt. Darauf basiert der Spannungsaufbau der Filmerzählung.

2.2. „Griechische Geschichte“ als heroisches Narrativ

Bereits im Vorspann des Films wird die Parallelität von „1922“ (Mikrasiatikē Katastrophē) und „1942“ (Nazi-Okkupation, Widerstand) explizit hervorgehoben. Auf *plot*-Ebene haben beide Umstände eine Flucht zur Folge: 1922 flieht Katerina von der Türkei nach Griechenland und 1942 erfolgt die Flucht in umgekehrte Richtung.

⁶⁵³ *Istoria tou ellēnikou kinēmatografou* (Bd.1). Athen 2002. S.78.

⁶⁵⁴ Originalzitat: „*η πιο ενδιαφέρουσα αντιμετώπιση του Μικρασιατικού δράματος από τον Κινηματογράφο μας*“ (Ebda., S.234).

⁶⁵⁵ Im Sinne der aristotelischen Terminologie. Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1987.

Zwanzig Jahre trennen die zwei Erinnerungstopoi voneinander, sowie den II. Weltkrieg von den 1960er Jahren. In der Entstehungszeit des Filmes waren also sowohl die Flüchtlings- als auch die Erlebnissgeneration des Zweiten Weltkrieges am Leben. So bildeten die Vertreibung und die Besatzung als Opfertopoi der nationalen Geschichte des 20. Jahrhunderts eine durchaus sinnstiftende Korrelation.

Diese Topoi werden in eine nationstiftende Periodisierung integriert, die durch die impliziten Triumphnarrative „Perserkrieg“ (Antike) und „Unabhängigkeitskampf“ (1821) ergänzt werden. Wie im vorigen Kapitel erläutert wurde, ist der Bezug auf die Antike konstitutiver Bestandteil neugriechischer Identitätsstiftungen. Insbesondere der Topos „Perserkrieg“ verstärkte, wie Ines Weber bemerkt, die Selbstwahrnehmung der Griechen als „kleiner Nation“, die für die Freiheit kämpft und sich gegen orientalischen Despotismus behauptet. Die antiken Perser werden dabei mit den Türken, im Kontext des Grigoriou-Films auch mit den Deutschen parallelisiert.⁶⁵⁶

Ein wichtiges Strukturelement bei Ethnogenesen sind nationale Helden bzw. charismatische Figuren, die der „Nation“ Legitimation gegenüber den „Anderen“ verleihen.⁶⁵⁷ Nach Bizeul verkörpern charismatische Persönlichkeiten eine *„eschatologische revolutionäre Welterneuerung“*.⁶⁵⁸ Die Widerstandskämpfer haben also hier folgende Pseudonyme: Leonidas, Kanaris und Papaflessas. Der erstere war der legendäre König von Sparta, der nach Herodot in Thermopylen beim Kampf gegen die Perser fiel. Die zwei anderen Namen gehören 1821-Revolutionären. Papaflessas war sogar Priester, was die Orthodoxie als identitätsstiftendes Element impliziert.

In diesem Sinne lässt sich der Kampf des Flüchtlingsdorfs gegen die deutschen Besatzer mit „Antike“ und „1821“ als Gründungsmomente der „Nation“ diskursiv verknüpfen. Zudem wird der Widerstand gegen die Nazis – als gemeinsame Leistung

⁶⁵⁶ „In vergleichbarer Weise wurden die antiken Perserkriege als Analogie zu den Unabhängigkeitsbewegungen in den 1820er Jahren eingesetzt und die Abwehrkämpfer von einst zum Vorbild der griechischen Revolution erklärt“. Vgl. Ines Weber: „Der Perserkriegsmythos – Griechischer Unabhängigkeitskrieg und der Philhellenismus“. In Krüger/Lindner: Nationalismus und Antikenrezeption. Oldenburg 2009. S.85.

⁶⁵⁷ Auch Sabine A. Döring betont den Stellenwert von charismatischen Figuren in nationalen Mythen: „Häufig verbindet sich mit Personen ein nationaler Mythos. Hierbei interessieren weder deren konkrete historische Lebensumstände noch deren faktische Eigenschaften; vielmehr werden mythisierten Personen bestimmte Tugenden oder hervorragende Qualitäten zugeschrieben, die ihrerseits geeignet sind, eine gemeinschaftskonstituierende Funktion zu übernehmen“. Vgl. „Vom nation-building zum Identifikationsfeld. Zur Integrationsfunktion nationaler Mythen in der Literatur“. In: Turk/Schultze/Simanowski: Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus. Göttingen 1998. S.82.

⁶⁵⁸ Yves Bizeul: „Theorien der politischen Mythen und Rituale“. In ders.: Politische Mythen und Rituale in Deutschland, Frankreich und Polen. Berlin 2000. S.18.

der anatolischen und einheimischen Griechen – als triumphale Wiedergeburt der „Nation“ nach 1922 imaginiert. Diese Korrelationsebenen favorisieren ohne Zweifel die Konstruktion eines heroischen Narrativs, das die Kontinuität der *imagined community* historisch fundieren soll.

Die Konstruktion eines sinnstiftenden Zeithorizonts fungiert als kausaler Rahmen für die Kontextualisierung eines „gewählten“ Heimatverlusttraumas. Die Vertreibung aus der Türkei wird in einer einzigen Analepse dargestellt, die nur ein paar Minuten dauert und als Reminiszenz der Hauptfigur markiert ist. Diese elliptische Erzählweise aus der Perspektive eines Vertreibungsopfers lässt die historischen Bedingungen der Katastrophe unberücksichtigt (bzw. den Kleinasiatischen Feldzug als irredentistisches Projekt, den Expansionskrieg bis nach Ankara usw.). Insbesondere das Parallelisieren von „Mikrasiatikē Katastrophē“ mit fremder Okkupation favorisiert eine Interpretation von „1922“ als eine von außen kommende Tragödie bzw. Schicksalsschlag, den die „Nation“ ohne eigene Verantwortung zu erleiden hatte.

Es lässt sich daraus schließen, dass kollektives Leiden in diesem Film als Erfolgsgeschichte uminterpretiert und zur Konstruktion eines homogenen Geschichtsbildes funktionalisiert wird, wo alle störenden Lücken und Diskontinuitäten zu beseitigen sind.

2.3. Die imagologische Ebene: Eigenes und Fremdes

Im populären griechischen Film der '60er Jahre sind die Handlungsfiguren weniger individualisiert und repräsentieren eher Typen. In diesem Sinne kann sich eine nähere Untersuchung der Figurenkonstellationen in imagologischer Hinsicht als aufschlussreich erweisen. Es lässt sich also fragen, inwiefern die Figuren des Films *Die Vertreibung* für kollektive Subjekte stellvertretend sind bzw. das abstrakte Konzept „Nation“ hypostasieren und dadurch die konstruierten Geschichtsbilder ergänzen.

Da Alterität einen bestimmenden Faktor für Identität bildet,⁶⁵⁹ geht es hier darum, wie das Eigene bzw. „Griechische“ in Gegenüberstellung zum „Anderen“ bzw. Frem-

⁶⁵⁹ Vgl. Frank Lauterbach: „Nationalkulturelle Identitätskonstruktionen im Spannungsfeld dialektischer Differenzierungen“. In: Lauterbach/Paul/Sander: Abgrenzung – Eingrenzung. Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung. Göttingen 2004. S.(1-13).

den inszeniert wird. Nazi-Deutsche als Besatzer und die Türken als deren Mitarbeiter personifizieren hier das Fremde. Den Türken wird noch die Schuld für die Vertreibung der Griechen aus Kleinasien beigemessen. Anhand der Porträts von Hitler und Atatürk, die an der Wand der NS-Kommandantur und von Özens Büro hängen, wird eine Parallelität zwischen Deutschen und Türken unterstellt. Weil das Fremde keinen Eigenwert hat, sondern dem Definieren des Eigenen dient, wird es nicht in seiner Komplexität gezeigt, sondern auf wenige Attribute reduziert.

Bereits in den ersten Minuten des Films repräsentieren die griechischen Figuren ein solidarisches Kollektiv. Die Protagonistin nimmt den verletzten Kanaris bei sich auf und fragt, ob er Grieche sei.⁶⁶⁰ Als er die Frage bejaht, entscheidet sie sich sofort ihm zu helfen, obwohl er sie über die Gründe seiner Verfolgung nicht aufklärt. Als Mutter der „Nation“ sorgt sich Katerina um den jungen Widerstandskämpfer, als wäre er ihr eigener Sohn. Nach Andersons Argument entwickeln die Mitglieder einer *imagined community* ein gewisses Zugehörigkeitsgefühl, obwohl sie einander nie persönlich kennenlernen werden.⁶⁶¹

In der nächsten Einstellungsfolge wird alternierend zwischen dem Raum, wo sich die griechischen Figuren befinden, und dem Raum außerhalb hin- und hergeschnitten. Mitten in der Nacht fahnden die deutschen Soldaten nach Kanaris. Nach dem Klischeebild des Nazi-Deutschen im griechischen Kino der '60er Jahre verkörpern bewaffnete Männerfiguren, die das deutsche Lied „Lili Marleen“ singen, den bedrohlichen Anderen. Den intradiegetischen Ton (Gesang) überdeckt ein Trommelsolo aus dem Off, das Angst und Gefahr signalisiert.



Abb. 15.1. – 15.2.: O diōgmos. R: Grigoris Grigoriou. Griechenland 1964. Voula Zoumboulaki, Phaidon Georgitsis. Min. 00.03.30'– 00.05.08'.

⁶⁶⁰ O diōgmos. R: Grigoris Grigoriou. Griechenland 1964. Min. 00.05.20'.

⁶⁶¹ Benedict Andersons Monographie bildet im Rahmen der Fragestellung der vorliegenden Dissertation einen zentralen Bezugsrahmen. Vgl. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1983.

Durch diese Parallelmontage (Abb. 15.1. – 15.2.) werden Eigenes und Fremdes kontrastiert: Außerhalb der Hütte befinden sich die Aggressoren und innerhalb ihre potentiellen Opfer. So nimmt die filmische Erzählinstanz deutlich Stellung, indem sie den Zuschauer in die Position der sich in der Hütte versteckenden Figuren versetzt. Die auditive Perspektivierung verstärkt diesen Effekt: Es sind also die Griechen, die die Deutschen kommen hören und nicht umgekehrt.

Sobald die „Anderen“ in Raum des Eigenen betreten, ist sprachliche Kommunikation kaum möglich. Der deutsche Offizier ist zwar in der Lage mit erkennbar fremdem Akzent Sprachfetzen auf Griechisch zu artikulieren, aber es handelt sich um grammatisch und syntaktisch unkorrekte Rede. Eigenes und Fremdes werden in dieser Szene auch durch die *Mise-en-scène* differenziert.



Abb. 16: O diōmos. R: Grigoris Grigoriou. Griechenland 1964. Voula Zoumboulaki. Min. 00.06.20'.

Die filmische Erzählinstanz positioniert eine unbewaffnete Frau unter mehrere Waffen tragende Männer. In Abb. 16 wird die Protagonistin frontal kadriert, während das Gesicht des deutschen Soldaten nicht zu sehen ist.

Verfremdet werden auch die griechischen Figuren, die den Deutschen nahe stehen, wie z.B. der Schwarzhändler Michalis und der Kollaborateur, dessen Name kaum erwähnt wird. Sein Gesicht wird frontal mit dem Hitler-Porträt im Hintergrund gefilmt, zeigt keinerlei Emotion und kann keine eigene Rede, sondern nur die Rede des Besatzers hervorbringen.⁶⁶²

Im Gegensatz dazu werden Engländer, Griechenlands Verbündete im II. Weltkrieg, positiver skizziert. Es tauchen keine englischen Figuren auf, sondern ein griechischer Mitarbeiter des englischen Konsulats namens Kotridis, der den griechischen Lagerinsassen die Fahrt nach Ägypten ermöglichen soll.

Das Griechische und das Türkische werden grundsätzlich über die Religion gegenübergestellt. Katerinas Erinnerungssequenz endet mit der Ankunft der Flüchtlinge in Griechenland. In Abb. 17 zeigt eine Totale die Flüchtlingsboote, die die Inselküste erreichen. Die Flüchtlinge mit dem Priester, der die Gottesmutterikone trägt, knien nieder und küssen den Boden der neuen Heimat.

⁶⁶² O diōmos 1964. Min. 00.18.43'.



Abb. 17-18: O diōgmos. R: Grigoris Grigoriou. Griechenland 1964. Min. 00.12.31', 00.13.30'.

Gemeinsam wird die byzantinische Hymne „Tē Ypermachō“ gesungen, ein an die Gottesmutter gerichteter Dankgesang, der in byzantinischer Zeit bei Siegesanlässen gesungen wurde (Abb. 18). Das frontale Kadrieren des Priesters verleiht der Figur Sakralität. Die Gleichsetzung von „Byzanz“ mit dem orthodoxen Christentum wird im Sinne der Nationalgeschichte funktionalisiert. Im Rahmen des im Einführungskapitel dieses Teils diskutierten Kontinuitätsschemas fungierte der Einbezug des Mittelalters als Brücke zwischen Antike und Moderne. Die Gottesmutter-Ikone und das Christus-Kreuz sind in diesem Kontext nicht nur religiöse Symbole, sondern verweisen auf den nationalkulturellen Unterschied zwischen Griechen und Türken.⁶⁶³

Dieser Zusammenhang von Nation und Religion, der auf Vereinfachungen (auch in der Osmanischen Zeit waren nicht alle Muslime ethnisch Türken) und Unkenntnis der Geschichte der Türkischen Republik als laizistischen Staates basiert, geht anachronistisch auf das osmanische *millet*-System zurück. Dort war die Religion (und nicht etwa die Sprache) das differenzierende Merkmal.⁶⁶⁴ Die Verschränkung von religiöser und politischer Semantik war auch im griechischen Unabhängigkeitskampf zentral.⁶⁶⁵

⁶⁶³ In Anlehnung an Anderson, der „Nation“ als die Religion des modernen säkularisierten Zeitalters empfand, bezieht sich Krippner auf die Entsprechungen zwischen nationalen und religiösen Gemeinschaften: „Nationalismen ermöglichen also, sich als Mitglied einer Gemeinschaft zu verstehen und sie wirken sinnstiftend, indem sie dieser Gemeinschaft einen Ewigkeitswert verleihen. Darin ähneln nationale Gemeinschaften den religiösen Gemeinschaften strukturell, aus denen und gegen die sie, so Anderson, historisch entstanden sind“. Friederike Krippner: „Luther im nationalen Diskurs zu Beginn des 19. Jahrhunderts“. In Grabbe/Köhler/Wagner-Egelhaaf: *Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film*. Bielefeld 2012. S.112-113.

⁶⁶⁴ Die kulturellen Folgen dieses Verwaltungssystems wirken nach Peter Jordan heute noch nach: „Noch stärker als in einigen katholischen Ländern Ostmitteleuropas sind Kirchen im byzantinischen Kulturraum mit Nation und Nationalstaat verbunden, obwohl keine der Verfassungen mehr die jeweilige nationale orthodoxe Kirche explizit bevorzugt. Diese enge Bindung entstammt der Tradition des Römischen Reichs, die anders als im europäischen Westen von Ostrom und Byzanz konsequent fortgeführt und unter osmanischer Herrschaft noch verstärkt wurde, als die orthodoxen Kirchen auch eine politische Vertretungs- und Schutzfunktion für die politisch und sozial minderberechtigten Christen innehatten (Millet-System)“. Vgl. „Zur Konstruktion raumbezogener Identitäten auf nationaler und re-

Die erste Einstellung des zweiten Aktes trägt die Überschrift „Türkische Küste“ (Abb. 19.1.). Es folgen Bilder einer Moschee mit ihrem Minarett (Abb. 19.2., 19.3.). Türkei und Islam bilden also hier eine Tautologie, die das Andere des „Christlich-Griechischen“ signalisiert.



Abb. 19.1. – 19.3.: O diögmós. R: Grigoris Grigoriou. Griechenland 1964. Ab Min. 00.33.03’.

Anschließend wird zum ersten Mal die Figur des türkischen Offiziers Özen in seinem Büro gezeigt (frontales *close-up*). Durch ein Entzoomen wird der Hintergrundraum sichtbar: An der Wand hängen ein Atatürk-Porträt und eine Koransure (Abb. 20.1. – 20.3.).⁶⁶⁶



Abb. 20.1. – 20.3.: O diögmós. R: Grigoris Grigoriou. Griechenland 1964. Petros Fyssoun. Ab Min. 00.53.39’, Min. 00.53.55’, Min. 01.10.55’.

Die Mise-en-scène konkretisiert hier ein Identitäts-, genauer ein Alteritätskonzept: Die Religion der Türken ist der Islam und ihr politisches Vorbild Atatürk, der „Vertreiber“ der Griechen. Die Koransure kontrastiert mit der Gottesmutter-Ikone der vorigen Szene. Dies verweist auf den Religionsunterschied zwischen Griechen und Türken, der zugleich – wie oben erläutert – als nationaler Unterschied semantisiert wird.

Wegen seiner Sozialisierung in der Türkei weiß Özen nicht, dass Kanaris ein berühmter griechischer Revolutionär des 19. Jahrhunderts war. Den einzigen Kanaris, den er kennt, ist der konkrete Widerstandskämpfer, den er vor Augen hat. So lässt

gionaler Ebene in Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa“. In: Altenburg/Ehrlich/John: Im Herzen Europas. Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen. Köln 2008. S.157.

⁶⁶⁵ Vgl. Motto: „Für die Freiheit des Vaterlandes und den Glauben an Christus“.

⁶⁶⁶ O diögmós 1964, ab Min. 00.35.02’.

sich Müller-Funks These bestätigen: „*Der Fremde ist fremd, weil er die zentralen Narrative der betreffenden Kultur und ihre Konstitutionsprinzipien nicht kennt*“.⁶⁶⁷

2.4. Gender, Raum, Identität

Im Zentrum der Filmdiegeese steht die Figur der nicht mehr jungen Mutter, die nur schwarz bzw. keine Schminke oder Schmuck trägt. Für Kanaris ist diese sexuell nicht mehr verfügbare Frau ein schützender Mutterersatz. Als leibliche Mutter ist sie der Katalysator für Özens bzw. Konstantinos' Identitätsfindung. Die Gegnerfiguren der Protagonistin sind ausschließlich Männer, die Uniform tragen. Demzufolge ist „Gender“ ein entscheidender Faktor für die eher plakative Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern im Grigoriou-Film.

Die These, dass Frauen-*images* als Verkörperungen der „Nation“ (vgl. Hellas, Germania u.a.) fungieren, gilt in der Forschung nunmehr als bestätigt. Silke Wenk betrachtet Bilder idealisierter Weiblichkeit als ein in nationalen Ikonographien seit der Französischen Revolution unentbehrliches Element, das die Einheit der „Nation“ hypostasiert: „*Das ‚Weibliche‘ vertritt das Allgemeine, auf das sich Männer über ihre einzelnen, partikulären oft auch gegensätzlichen Interessen zu verpflichten haben – notfalls mit dem Einsatz ihres eigenen Lebens*“.⁶⁶⁸ Nira Yuval-Davis, die ebenfalls eine interdiskursive Verbindung von *gender*, *ethnicity* and *class* postuliert, spricht deshalb von „*gendered wars*“: Männer sollen also den Heldentod sterben, denn „*they fight for the sake of ‚womanandchildren‘*“.⁶⁶⁹

In nationalen Diskursen ist die prinzipielle Identifikation „Frau = Mutter“ zentral. Die Funktion dieses weiblichen Ideals besteht in der Reproduktion und Regeneration der „Nation“ auf die Dauer, wie Yuval-Davis erläutert: „*A figure of a woman, often a mother, symbolizes in many cultures the spirit of the collectivity, whether it is Mother Russia, Mother Ireland or Mother India. In the French Revolution its symbol was ‚La Patrie‘, a figure of a woman giving birth to a baby; and in Cyprus, a crying woman*

⁶⁶⁷ Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien 2002. S.83.

⁶⁶⁸ „Borussia, Brunsviga, Bavaria ... und Germania: Einheit und Differenz“. In: Cheauré/Nohejl/Napp: Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland. Würzburg 2005. S.80.

⁶⁶⁹ Gender & Nation. London 1997. S.7-8, 24-25.

*refugee on roadside posters was the embodiment of the pain and anger of the Greek Cypriot collectivity after the Turkish invasion. In peasant societies, the dependence of the people on the fertility of ‚Mother Earth‘ has no doubt contributed to this close association between collective territory, collective identity and womanhood“.*⁶⁷⁰

Dieser Bezug auf „Mutter Erde“ lässt den Konnex „Gender-Nation“ in den Raum einschreiben. Dabei spielt „Grenze“ eine wichtige Rolle. Die türkisch-griechische Grenze wird in *Die Vertreibung* 1922 westwärts und 1942 ostwärts überschritten. Es geht um eine Meeresgrenze: Das Ägäische Meer repräsentiert eine liminale Zone, die alte und neue Heimat voneinander trennt, aber auch miteinander verbindet. Zumal die Nacht das Dunkle, Ungewisse, also die Gefahr, während Tageslicht den Neubeginn symbolisiert, erfolgen Grenzüberschreitungen über Nacht: Sowohl die Flucht aus der Türkei als auch in umgekehrter Richtung findet nachts statt, während die Ankunft an der gegenüberliegenden Küste bei Tagesanbruch erfolgt.

Das Hin-und-Her im Raum entspricht auch einer Bewegung in der Zeit. Der Zweite Weltkrieg initiiert Katerinas zweite Vertreibung ins Land, aus dem sie vor zwanzig Jahren vertrieben worden war. Die Flucht in die Türkei kommt also einer Flucht aus der Gegenwart bzw. einer Rückkehr in die Vergangenheit nahe. In der neuen Heimat in Griechenland gilt Katerina nicht als richtig integriert. Sie lebte isoliert außerhalb der Inselsiedlung, um von ihrem neuen Zuhause aus ihre verlorene Heimat sehen zu können.

In der Türkei findet die Protagonistin das Verlorene provisorisch wieder, also den Sohn und das Familieneigentum. Die Begegnung mit Kanaris und die Flucht in die Türkei bieten also eine imaginäre Lösung des Integrationsproblems der Protagonistin: Sie wird nämlich vom Teufelskreis obsessiven Erinnerns befreit und ist imstande, das Verlusttrauma erzählbar zu machen bzw. in eine zeitliche Ordnung einzubetten. In diesem Sinne wirkt der Filmausgang entlastend: Die Flüchtlingsmutter wird im Boden ihrer kleinasiatischen Heimat ihre letzte Ruhe finden.

Andererseits ist „Kleinasien“ in diesem Film bereits „Fremde“. Das Verlorene kann nicht zurückerlangt werden und die Sehnsucht nach der alten „Heimat“ lässt sich nur im Tode erfüllen. Zum anderen wird Griechenland und nicht die verlorene „Heimat“ als Bezugspunkt festgelegt: Während also die Ankunft der Flüchtlinge 1922 als

⁶⁷⁰ Ebda., S.45.

Rückkehr inszeniert wird, erscheint die Türkei als ein Land jenseits der Grenze, das nur durch einen gefährlichen Grenzüberschreitungsprozess erreichbar ist.

Bei dieser horizontalen Raumachse sind Eigenes und Fremdes relativ klar zu verorten. Bei Grigoriou wird aber auch eine vertikale Ebene suggeriert, die sich auf der unter der Oberfläche Befindliche bezieht. Der Zweck des Ausgrabens ist dennoch nicht die Aneignung materiellen Reichtums, sondern auf symbolischer Ebene das lange Zeit Verdrängte zu Tage zu bringen.

Dass Özen in Wirklichkeit kein Türke ist, wird durch das Kreuzchen signalisiert, dass er in seiner Schublade versteckt hält. Als er im Büro allein bleibt, öffnet er die Schublade, nimmt das Kreuzchen heraus, betrachtet es kurz und schiebt es hastig wieder zurück in die Schublade, die dadurch – wie der Schmuckkasten, aus dem das Kreuzchen stammt – als Gedächtnis-Metapher fungiert.⁶⁷¹ Das Kreuzchen fungiert also als Zeichen einer Vergangenheit, die Özen verdrängen will, weil sie im Gegensatz zu seiner erlernten, nach außen zu demonstrierenden Identität steht. So repräsentieren das Koranbild und das Atatürk-Porträt an der Wand eine „falsche“ Identität, während die „wahre“ Identität Özens im Verborgenen bleibt.

Es lässt sich also schließen, dass Identitäten in diesem '60er Jahre-Film auf essentialistischer Basis imaginiert werden. „Identität“ bedeutet dabei die Zugehörigkeit zu einer uralten Gemeinschaft und nicht etwas Gewähltes bzw. Aushandelbares. In diesem ontologisierenden Zusammenhang sind Identitätenvielfalt, Kulturrelativismus oder Hybridisierung unzumutbar: Man kann sich keine neue Identität(en) aneignen, ohne einen Selbstverlust zu erleiden, denn diese seien dann „falsche“ bzw. „Schein-Identitäten“. Eigenes und Fremdes werden außerdem auch volkscharakterologisch fundiert. Vor der Entdeckung seiner „wahren“ Identität ist Özen eine vorwiegend negative Figur: kaltherzig, geldgierig, ein Gegenspieler für die griechischen Figuren. Das Erkennen, wer man „wirklich“ ist, macht ihn also wieder human.

3. Das linke „Kleinasien“-Narrativ im NEK (Neues Griechisches Kino): Filmbeispiel 1922 (Nikos Koundouros, 1978)

⁶⁷¹ O diōgmos 1964. Min. 00.51.40'.

3.1. Allgemeines

3.1.1. Die literarische Vorlage

Der Film *1922* ist eine freie Übertragung des Romans *Die Nummer 31328* von Ilias Venezis auf der Leinwand. In Ayvalik (Türkei) geboren, gehörte Venezis (1904-1973) zur Erlebnisgeneration der Kleinasiatischen Katastrophe. Für ein Jahr (1922-23) verblieb er als Kriegsgefangener in einem Konzentrationslager im Inneren Anatoliens. *Die Nummer 31328* erschien nach Venezis' Umsiedlung nach Griechenland zunächst in der Zeitung *Kampana* von Mytilena in Fortsetzungen (seit 1924) und 1931 als erster Roman des Autors.⁶⁷² Der Roman bildet den ersten Teil einer Trilogie, die das Leben in der alten Heimat, die Vertreibung und den Neuanfang in Griechenland thematisiert. Alle drei Romane (*To noumero – Die Nummer*, 1931 / *Galēnē – Stille*, 1939 / *Aiolikē Gē – Äolische Erde*, 1943) sind repräsentative Texte der sog. „Generation der '30er“, für die „1922“ das stiftende Ereignis war.⁶⁷³

Als Koundouros die *Nummer* verfilmte (1978), war Venezis längst ein anerkannter Literat und seine Prosawerke galten als kanonisierte Texte der griechischen Literatur. Im selben Zeitraum wurde der dritte Teil der Venezis-Trilogie (*Galēnē*) 1976 fürs griechische staatliche Fernsehen verfilmt. Im autobiographischen Roman *Die Nummer 31328* dokumentiert der Autor seine Erfahrung als Kriegsgefangener von September 1922 bis zu seiner Freilassung ca. 14 Monate später. Im ersten Teil des Romans wird der Exodus der griechischen Bevölkerung Ayvaliks ins Innere Anatoliens geschildert. Daraufhin werden die Gefangenen, die den langen Fußmarsch überleben, ins Konzentrationslager (tk. *amele taburu*) interniert. Im zweiten Teil des Romans schildert der Autor das harte Lagerleben.

Im Erzählkosmos des Romans sind die Griechen zwar Opfer der türkischen Armee und Zivilbevölkerung, aber Venezis zieht diese Konstellation nicht ins Extreme. Im Lager teilen die griechischen Gefangenen und die einfachen türkischen Soldaten (*mafazalar*) als Opfer der türkischen Offiziere (*çavuş*) und ihrer griechischen Helfer ein ähnliches Schicksal. Unter den Leidensgenossen entwickelt sich also eine Freundschaft, die ethnische und religiöse Grenzen überschreitet. Venezis' Anliegen war also

⁶⁷² Ilias Venezis: *To noumero 31328* (50.Aufl.). Athen 2007.

⁶⁷³ Zu dieser literarischen Generation vgl. Linos Politis: *Istoria tēs neoellēnikēs logotechnias* (Geschichte der neugriechischen Literatur). Athen 2002. S.302-332.

nicht die Dämonisierung der Türken, sondern die Reflexion über die persönlichen Grenzen des Menschen und die Willkür der Machthaber über ihre Opfer.

Bei Venezis erkennt der italienische Neogräzist Mario Vitti eine fatalistische Grundhaltung: *„Noch ganz unter dem Eindruck des Schreckens stehend und fassungslos, überhaupt mit dem Leben davongekommen zu sein, schildert er die Episoden seines harten Schicksals in einem offensichtlich distanzierten Ton, in kurzen, abgebrochenen Sätzen und knappen, eindringlichen Worten. Dennoch ist das Buch eine reine Darstellung, keine Anklage. Für VENEZIS trägt niemand die Schuld an dem Unglück. Daraus spricht einerseits sein orientalischer Fatalismus, andererseits aber auch der passive Defätismus, dessen Einfluß ja auch die Dichter seiner Generation unterlagen. (...) In einer Welt, in der niemand für das Böse verantwortlich ist, taucht notwendigerweise ein unentrinnbares Schicksal auf, dem unterschiedslos alle unterworfen sind. Diese weltanschauliche Barriere war auch die intellektuelle Grenze VENEZIS’*“⁶⁷⁴

3.1.2. Der Film und seine Rezeption

Nikos Koundouros (1926-2017), geboren in Kreta, studierte in Athen Malerei und Skulptur. Seit Anfang der '50er Jahre arbeitete er als Film- und Theaterregisseur. Die Beschäftigung mit den Bildenden Künsten und dem Theater prägte sein filmisches Werk. Seine Filmprojekte gelten als anspruchsvolle Filme, die sich nicht an die Konventionen des kommerziellen Filmes halten. In den Bürgerkriegsjahren wurde Koundouros wegen seiner politischen Überzeugung auf die Insel Makronissos exiliert. Nach dem II. Weltkrieg galt er als ein Vertreter der künstlerischen Linken des Landes.⁶⁷⁵

Obwohl Koundouros' Familie nicht aus Kleinasien stammte, beschäftigte ihn das Schicksal der Flüchtlinge von früh an. Seine primären Quellen waren Erinnerungen und (mündliche) Erzählungen kleinasiatischer Flüchtlinge aus seiner Umgebung. So berichtet er, die Nähe zum kommunikativen Gedächtnis der Flüchtlinge habe ihn mo-

⁶⁷⁴ Einführung in die Geschichte der neugriechischen Literatur. München 1975. S.126.

⁶⁷⁵ Eine kurze Biographie und Filmographie von Nikos Koundouros findet man in <http://www.benaki.gr/files/eventfiles/links/ERGOGRAFIA.pdf> (20-2-2017).

tiviert, einen Film darüber zu drehen. Vom Venezis-Roman wollte er, wie er sagt, alles Zärtliche streichen und alles Schreckliche behalten.⁶⁷⁶

„Kleinasien“ ist bereits in seinem ersten Film *Magikē Polē* (*Stadt der Zauber* / 1954) implizit präsent. Der Film handelt vom Leben der unteren sozialen Schichten – einschließlich Flüchtlinge – in den Athener Slums. Zwei Jahrzehnte später inszeniert er in 1922 die Vertreibung aus Kleinasien als Grenzsituation der *conditio humana*.

Als der Film Ende der 1970er Jahre gedreht wurde, steckte der populäre griechische Film in einer tiefen finanziellen Krise. Die kollektive Erfahrung der Militärdiktatur und der türkischen Zypern-Invasion sowie die Einflüsse aus den verschiedenen europäischen *Nouvelles Vagues* führten zum Debüt einer neuen Generation politisch engagierter Filmemacher. Obgleich Koundouros in den '70ern bereits seine Reife erreicht hatte, wird er in der Regel auch zum Neuen Griechischen Kino (NEK bzw. *Neos Ellēnikos Kinēmatografos*) gezählt.⁶⁷⁷

Zudem finde ich die Rezeptionsgeschichte des Films erwähnenswert. Als ein kurze Zeit nach Wiederherstellung der Demokratie vom Staat finanziertes Filmprojekt (Greek Film Center bzw. EKK) konnte 1922 zunächst unzensiert vollendet werden. Jedoch wurde die Vorführung des Films von der rechten Karamanlis-Regierung verboten. 1982, ein Jahr nach dem Machtantritt der sozialistischen Papandreou-Regierung, verbot der griechische Botschafter Budapests – in Übereinstimmung mit der türkischen Botschaft in der ungarischen Hauptstadt – die Vorführung des Films im hiesigen Festival. Der in beiden Fällen genannte Grund war die Befürchtung, dass das im Film inszenierte Türkenbild die bilateralen Beziehungen untergraben würde.⁶⁷⁸

In einem Interview (Herbst 2011) gibt der Regisseur bekannt, 1922 sei ein filmischer Protest gegen die Erinnerungspolitik der politischen Elite des Landes, die die Erlebnisse kleinasiatischer Flüchtlinge tabuisiere und die traumatischen Aspekte des kollektiven Verlustes entschärfe.⁶⁷⁹ Im Folgenden geht es um die Akzentverschie-

⁶⁷⁶ Vgl. Koundouros-Interview in der Dokumentation *O Erōtas tōn prōtōn planōn* des staatlichen Fernsehens (1997). Vgl. <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000007586&tsz=0&autostart=0> (5-10-2015).

⁶⁷⁷ Jiannis Soldatos bezeichnet den Regisseur als „*Intellektuellen seiner Zeit, der sich zum kommerziellen Film widersetzt*“. Vgl. *Istoria tou Ellēnikou kinēmatografou* (Bd.1). Athen 2002. S.20.

⁶⁷⁸ Zur Rezeption des Films vgl. Jiannis Soldatos: *Istoria tou Ellēnikou kinēmatografou* (Bd.2). Athen 2002. S.166.

⁶⁷⁹ Vgl. Interview des Regisseurs: <http://www.e-grammes.gr/article.php?id=5178> (6-10-2015).

bungen des Regisseurs im Umgang mit der literarischen Vorlage, die die am Film geübte Kritik eventuell erklären könnten.

3.1.3. Inhalt und Struktur des Filmes

Die Änderung des Titels stellt eine erste wichtige Akzentverschiebung in der Verfilmung dar. Anstelle des auf das Lagerleben verweisenden Romantitels wählten Nikos Koundouros und Stratis Karras, die das Drehbuch verarbeiteten, „1922“ als Titel aus. Die Filmemacher nahmen nach Soldatos den Venezis-Text als Basiszeugnis, dem sie politisch-historischen Sinn hinzufügen wollten.⁶⁸⁰

Durch die Überblendung des Filmtitels auf einer irredentistischen Landkarte des ägäischen Raums erscheint „1922“ im Vorspann deutlich als ein nationaler Verlust. Im Vorspann wird eine nationalistische Ikonographie vor Augen geführt: Im unteren rechten Teil des Filmbildes ist eine Hellas-Figur zu erkennen, die wie Germania, Marianne usw. die „Nation“ verkörpert.⁶⁸¹ Diese Triumphvision wird dennoch sowohl akustisch durch ein dissonantes Geigensolo als auch visuell in Frage gestellt: Das Einkreisen der Stadt Smyrna auf dem statischen Bild, bis diese zum schwarzen Punkt wird, signalisiert deren Untergang.⁶⁸²

Der Bezug aufs Kollektive bzw. die *imagined community* ist also in der Filmversion von Beginn an deutlicher. Während im Roman aus der Perspektive der Figur Ilias bzw. (im Sinne Genettes) intern fokalisiert wird,⁶⁸³ ist Ilias in der Verfilmung lediglich eine der Hauptpersonen. Überdies macht sich die filmische Erzählinstanz an mehreren Stellen sichtbar. Im Film wird die Handlung von Ayvalik nach Izmir versetzt und der ganze Lager-Teil des Romans wird ausgelassen. Anders als bei Venezis beginnt die Filmhandlung einige Tage vor dem Einmarsch der Türken in Smyrna. Auf

⁶⁸⁰ Jiannis Soldatos: *Istoria tou Ellēnikou kinēmatografou* (Bd.2). Athen 2002. S.166.

⁶⁸¹ Zur Personifikation des abstrakten Konzeptes „Nation“ durch die Figur einer Frau in der nationalistischen Ikonographie des 19. Jahrhunderts vgl. Isabel Skokan: *Germania und Italia. Nationale Mythen und Heldengestalten in Gemälden des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2009. S.41-42.

⁶⁸² Man kann also Stephan Günzel Recht geben, der Karten nicht als Abbilder von Naturräumen ansieht, sondern als Abstraktionen der Materialität von Realräumen: „*Karten sind weniger ein Abbild räumlicher Kontingenz, als vielmehr Ausdruck dessen, was der Mensch in ihnen feststellt*“. Vgl. „Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“. In: Döring/Thielmann: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008. S.233.

⁶⁸³ Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*, Paderborn 2010. S.121-124.

dem Familienfoto in Ilias' Haus steht das genaue Datum: 15. August 1922, Tag der Mariä Himmelfahrt.

Im ersten Viertel des Filmes (bis zur Min. 00.29.27') werden die Türken noch erwartet. Die griechische Armee verlässt Smyrna und die Flucht der Zivilisten (Armenier und Griechen) ist nicht mehr möglich. Die Stadt lebt mit der Angst vor der bevorstehenden Ankunft der türkischen Armee. Das langsame und qualvolle Verstreichen der Zeit wird durch Detailaufnahmen von Kalenderblättern signalisiert (24. August 1922, 25. August, 26. August usw.).

Am 27. August sind die Türken *ante portas*. Seit der Besetzung der Stadt verzichtet der filmische Narrator auf die kalendarische Ordnung des Zeitverlaufs. Der Verzicht auf Datierung verweist aufs Umschlagen der Kalenderzeit in apokalyptische Endzeit. Die neuen Herren erklären die bestehende Zivilisationsordnung für ungültig und setzen ihre eigenen Normen und Rituale durch. In den darauffolgenden Sequenzen, die aus chronologisch lose verbundenen, u.U. austauschbaren Episoden bestehen, werden verschiedene Terrorszenen inszeniert (z.B. die Erschießung der Armenier, die Kastration des jungen griechischen Mannes u.a.).

Ab Min. 01.11.25' beginnt der Exodus ins Innere Anatoliens. Dabei festigen sich die Täter- und Opferrollen. Nun fallen erstens der türkische Gewaltexzess und zweitens der Blick-in-die Kamera der griechischen Opfer auf, wodurch sie den Zuschauer adressieren. Das Ende des Films ist offen. Mitten in Anatolien findet ein Ringkampf-spektakel statt. Alle Akteure sind anwesend: die Türken, Vertreter der Fremdmächte, das amerikanische Rote Kreuz, die griechischen Gefangenen. Vor dem Abspann werden die *close-ups* der Gesichter von Ilias und der vergewaltigten Loukia zusammengeschnitten. Loukias Gesicht wird zu einer Grimasse verzogen.

Die narrative Gliederung des Filmes weicht also von der literarischen Vorlage entscheidend ab. Bei Koundouros ist die erzählte Zeit viel kürzer und dauert maximal einen Monat. Da er nicht daran interessiert war, episch zu erzählen bzw. eine klar gegliederte Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende zu gestalten, verzichtete er auf narrative Kohärenz, eine der Grundkonventionen des klassischen Erzählkinos.⁶⁸⁴ Der Regisseur versuchte stattdessen, anhand eines theatralischen Inszenierungsverfahrens

⁶⁸⁴ Santas hält die folgenden Elemente als „*formal qualities of the epic film*“, von denen der vorliegende Koundouros-Film deutlich abweicht: „*length*“, „*unified action, rather than fragmentation and episodic plots*“, „*multiple or multilayered plots*“, „*hero*“, „*pity and fear*“, „*happy resolutions*“, „*spectacle*“. Vgl. Constantine Santas: *The Epic in Film. From Myth to Blockbuster*. Maryland 2008. S.29-32.

eine Phänomenologie der Katastrophe zu skizzieren. Daher verzichtet der Film auf das in anderen Produktionen oft verwendete Bildmaterial (z.B. nostalgische Izmir-Bilder, dokumentarisches Archivmaterial usw.). Statt der im historischen Genre üblichen Überbetonung des Verbalen wird eine Ästhetik des Schweigens bevorzugt: Eine exzessive Schauspielführung (Körperhaltung, Gestik, Mimik u.dgl.) lässt sich mit einer avantgardistischen Filmsprache kombinieren. Durch wackelnde bzw. mit der Handkamera gefilmte Bilder, wenige Schnitte, gewaltige Kamerafahrten, einen sparsamen Einsatz von Musik (produziert meistens im filmischen On-Raum) und ähnliche Verfahren konnte Koundouros das performative Potential der Romanszenen weiterentwickeln.

Im folgenden Kapitel befasse ich mich mit den Formen, die das Theatralische-Performative in 1922 annimmt.

3.2. Theater-im-Film: (De)Konstruktionen von „Hellas“

3.2.1. „Hellas“ auf der Bühne

Die (im Roman nicht vorhandene) zweite Sequenz des Films zeigt einen Auszug aus einer Theaterrevue (Abb. 21).⁶⁸⁵ Auf einer mit griechischen Fahnen dekorierten Bühne paradien klassizistische Figuren, andere in Volkstrachten oder Militäruniform, Westeuropäer bzw. Nordamerikaner in Militär- oder Zivilkleidung, verschiedene Tänzerinnen usw. Eine orientalische Figur mit Kopftuch sitzt neben einer Altgriechin. Hier wird also – im Anschluss an den Vorspann – ein neoklassisches, „weißes“ Hellas inszeniert. „Westeuropa“ und „Orient“ bilden dabei die „Anderen“, die dieses „Hellas“-Bild klar konturieren sollen. Zugleich repräsentieren die Figuren auf der Bühne die Hauptakteure des in 1922 inszenierten kleinasiatischen Dramas.

⁶⁸⁵ 1922. R: Nikos Koundouros. Griechenland 1978. Min. 00.03.08' - 00.08.56'. In der klassischen Dramaturgie wird der Begriff „Szene“ verwendet, wenn das Kriterium der Ortsgebundenheit erfüllt wird, wie Kerstin Stutterheim und Silke Kaiser verdeutlichen: *„Szene bedeutete im Drama ursprünglich Schauplatz und somit den Abschnitt der Handlung, der an einem konkreten Schauplatz zwischen einer konstanten Zahl an Figuren bzw. Darstellern stattfindet“*. „Sequenz“ beziehe sich hingegen auf einen Vorgang bzw. Geschehen, also eine Handlungssequenz. Die Grenze zwischen „Szene“ und „Sequenz“ ist gerade bei Filmen, die wie der vorliegende vom klassischen Erzählstil abweichen, nicht klar. Vgl. Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen. Frankfurt a.M. 2009. S.15.



Abb. 21: 1922. R: Nikos Koundouros.
Griechenland 1978. Min. 00.04.15'.

Anschließend kommen zwei als Männer bzw. Soldaten verkleidete Frauen auf die Bühne und rezitieren ein Lobgedicht an das „unsterbliche Hellas“, das alle Nationen an seiner Seite habe. Dieses triumphierende „Hellas“ wird gleich in Frage gestellt: Die zwei Akteurinnen erzählen von den Italienern und Franzosen, die den Türken Waffen verkaufen, aber das wird gleich als Gerücht bestritten. Dann nehmen diese weiblichen Soldaten die Altgriechin und die Orientalin an der Hand und singen: *„Ich mag dieses, ich mag aber auch jenes, ich mag beides“*. Durch das Orientalische lässt sich das klassizistische „Hellas“ durch *Otherness* kontaminieren. Indem der Applaus des sich amüsierenden Theaterpublikums in die Sequenz miteinbezogen wird, lässt sich die nationalistische Vision als etwas Inszeniertes parodieren.

Außerhalb der Theaterbühne, wo die Welt im Zeichen des Frivolen repräsentiert wird, ist der Nachricht von der ungünstigen Wendung des Feldzugs eine andere Bedeutung beizumessen: Hinter der Kulisse erfährt Ilias von einem diesmal wirklichen griechischen Soldat, dass die griechische Armee abzieht. Der Gesichtsausdruck der Figuren und die harten Schnitte verweisen auf eine andere Realitätsebene als das auf der Bühne inszenierte Schauspiel.⁶⁸⁶



Abb. 22: 1922. R: Nikos Koundouros.
Griechenland 1978. Min. 00.09.34'.

Die nächste Sequenz bildet sogar das Gegenbild zum Theater: In der nächtlichen Straße, die wie eine Bühne gefilmt wird, begegnen griechische und türkische Figuren einander. Die nonverbale Kommunikation deutet auf die Eskalation des Konfliktes voraus (Abb. 22). Die „Theater-im-Film“-Sequenz fungiert hier offenbar als Gegenüberstellung der schönen Scheinwelt des Theaters mit der harten „Realität“ außerhalb der Bühne. Die Spannung zwischen „Realität“ und „Repräsentation“ bildet m.E. eine erste Verfremdung der Ideologie des triumphierenden Nationalismus.

⁶⁸⁶ 1922 (1978). Min. 00.08.52'.

3.2.2. Performativität und szenisches Erzählen außerhalb des Theaters

Das Performative spielt in *1922* auch außerhalb der Theaterbühne eine Rolle. Eine typische Sequenz beginnt also mit der Totale eines Leerraumes, der anschließend von Filmfiguren betreten wird. So wirkt der Raum als Bühne, wo dramatische Handlung stattfindet.

Als Beispiele für die Rolle des Performativen außerhalb des Theaters sind die Gewaltszenen zu erwähnen. Der Regisseur inszeniert einzelne Episoden aus dem Roman als *performances*, wo es Akteure und Betrachter gibt. Durch die Folterungs- bzw. Tötungsakte inszenieren die neuen Herren der Stadt ihre Macht. Die Existenz eines Publikums, bestehend aus zujubelnden Türken, schweigenden Europäern oder griechischen Opfern, verdoppelt die Figur des Zuschauers bzw. das Zuschauen als u.U. mitschuldigen Akt. Zudem werden die Opfer- und Täterrollen klar definiert: Nur Täter dürfen agieren, während Opfer zum Erleiden oder Zuschauen gezwungen sind.

Das Performative kommt durch zeitdeckendes bzw. szenisches Erzählen zum Ausdruck. Dabei decken sich Erzählzeit und erzählte Zeit, d.h. es wird ohne Raffung erzählt.⁶⁸⁷ Dieser verzögernde Repräsentationsgestus lässt die Szenen an Expressivität gewinnen, wie z.B. die Brunnenszene des Romans.⁶⁸⁸ Die Gefangenen gehen trotz des Verbots nacheinander zum Brunnen, trinken Wasser und werden anschließend erschossen. Außer dem türkischen Leutnant, der nach dem nächsten Freiwilligen ruft, wird kaum gesprochen. Wiederholung schreckt den Regisseur anscheinend nicht ab: Er nimmt sich Zeit, um das Genießen des Wassers und die Erwartung des Todes zu suggerieren. Da jedes Opfer halbnah in aufgerichteter Position und mit leichter Aufsicht gezeigt wird, schwingt auch etwas Heroisches mit.

Die Darstellung des Todes bzw. des Tötens stellt m.E. ein erwähnenswertes Element in *1922* dar. Koundouros' Schock-Ästhetik hat nichts z.B. mit dem Splatterfilm zu tun, sondern basiert auf einem Zusammenspiel von Zeigen vs. Nicht-Zeigen, On- vs. Off-Raum. So wird nicht jeder Moment eines Gewaltaktes gezeigt, sondern nur

⁶⁸⁷ Zum zeitdeckenden Erzählen vgl. Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin 2011. S.212-216.

⁶⁸⁸ *1922* (1978). Min. 01.41.00' - 01.45.50'.

eine Tötungsgeste und eventuell ihr Ergebnis und dies nicht ins Detail. Der Rest wird der Imagination des Zuschauers überlassen. Ein charakteristisches Beispiel ist die Szene im armenischen Stadtviertel.⁶⁸⁹ Ähnlich wie in Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* werden die Schusswaffen der Türken in aufeinanderfolgenden Detailaufnahmen gezeigt. Anstatt an die liegenden Leichen heranzutreten, zeigt die filmische Erzählinstanz die Reaktion der amerikanischen Krankenschwester, die sich beim Anblick der toten Armenier übergibt (ab Min. 00.15.40').

Obwohl Gewalt ein zentrales Element des vorliegenden Films ist, wird – wie im antiken Theater – kaum Blut gezeigt. In der Kastrationsszene wird das ganze Ritual in aller Breite inszeniert, aber beim Kastrationsakt selbst schaut die Kamera weg.⁶⁹⁰ Das, was sich die Filmfiguren anschauen müssen, wird dem Zuschauer erspart. In anderen Fällen wird ein Gewaltakt durch den Einsatz des Tons impliziert. So in der Enthauptungsszene, wo weder die Enthauptung noch die geköpfte Leiche gezeigt werden.⁶⁹¹ Das Geräusch des Beils in Verbindung mit Antigones aurikularer Perspektive deutet auf den Tod ihres Verlobten hin.

Durch diese verhüllende Erzählstrategie demonstriert der Film den traumatischen, nicht zu bewältigenden Charakter des Erinnerungstopos „1922“, was in Grigorious Film (1964) verdrängt wird. Im Rahmen einer Krise der Repräsentation stößt man also in 1922 auf die Grenze des Sagbaren. Koundouros schließt sich dabei Venezis an, der 1945 schreibt, als existentielle Erfahrungen widerständen körperliches Leiden und Sterben jeglicher Versprachlichung bzw. Diskursivierung.⁶⁹²

Der Film endet mit einem tribalistischen Spektakel: Ein Ringkampf, der nicht im Theater, sondern mitten in der anatolischen Wüstenlandschaft stattfindet (Abb. 23.1. – 23.3.). Die Konstellationen der ethnischen Gruppen haben sich geändert. Nun sind die wehenden Fahnen türkisch und die „Nationen“ an der Seite der Türken. Die verschiedenen ethnischen Gruppen, die das applaudierende Publikum bilden, lassen sich durch ihr Äußeres (Kleidung usw.) erkennen. Ein Überrest einer antiken Säule ist nicht mehr Bestandteil einer klassizistischen Vision, sondern dient als Stützpfeiler für das türkische Zelt.

⁶⁸⁹ Ebda., Min. 00.41.05' - 00.45.20'.

⁶⁹⁰ Ebda., Min. 01.00.10' - 01.04.25'.

⁶⁹¹ Ebda., Min. 01.18.30'.

⁶⁹² Vgl. Ilias Venezis: *To noumero 31348*. Athen 2007 (Prolog des Autors, S.21-23).



Abb. 23.1. – 23.3.: 1922. R: Nikos Koundouros. Griechenland 1978. Antigoni Amanitou. Min. 01.59.50' - 02.05.58'.

Mit Loukia als geschändete „Hellas“ wirkt die letzte Szene von *1922* wie eine Umkehrung des Vorspanns und der Theatersequenz.

3.3. Die *dramatis personae* als Kollektivsubjekte

In den meisten Szenen des Films agieren mehrere Figuren, die also im Grunde keine Individuen, sondern Repräsentanten eines Kollektivs darstellen. Die Zugehörigkeit zu einem Kollektivsubjekt bestimmt auch die Position einer Figur in der diegetischen Welt von *1922*. So lassen sich folgende Grundkategorien erkennen: Täter (Türken), Opfer (Griechen und Armenier) und Zuschauer (Westeuropäer und Amerikaner).

Aufgrund der polarisierenden Darstellung von Türken und Griechen warf man Koundouros eine ultranationalistische Sicht vor. In der Tat verkörpern die Griechen in *1922* die unschuldigen Opfer, während die Türken als mordgierige Täter handeln. Die Sympathie des Zuschauers wird gewiss auf die Opfer gelenkt, deren Perspektive auf visueller und auditiver Ebene eingenommen wird. Die Frage ist also, ob „Nation“ bei Koundouros – trotz der Ablehnung ihrer militaristischen Version – nicht doch als etwas Wesenhaftes aus der Hintertür restituert wird. Im Folgenden werden die in *1922* inszenierten *images* in ihrer Komplexität analysiert und in den Identitätsdiskurs der '70er Jahre eingebettet.

Als „Smyrnäer“ werden im Kontext dieses Films Griechen und Armenier umschrieben, die einen westlich-europäisierenden Lebensstil haben und eine gewisse Prosperität genießen (Französischstunden, Theatergänge usw.). Die Armenier werden zwar als Leidensgenossen dargestellt, aber zugleich von den Griechen unterschieden. Sie kommen nur in zwei Sequenzen vor und die Kamera geht nicht in ihre Häuser hinein, um uns diese Bevölkerungsgruppe näher vorzustellen. Anders als die Griechen,

die noch über einen Handlungsfreiraum verfügen (sie können sich u.U. für den Freitod entscheiden), artikulieren die Armenier in 1922 keine eigene Rede, leisten keinen Widerstand und werden auf die Eigenschaft des passiven Opfers reduziert.

Der Türke bildet den Gegenpol zur Zivilisation. Die filmische Erzählinstanz gewährt uns ebenfalls keinen Blick ins Privat- und Familienleben dieser Bevölkerungsschicht, deren Präsenz in den Eröffnungsszenen des Filmes mit Nacht und Dunkelheit verbunden ist. Die Türken vertreten den sozial unterprivilegierten Teil der Stadtbevölkerung. Anders als bei Grigoriou ist der Unterschied zwischen Griechen und Türken in 1922 nicht nur ein ethnisch-religiöser, sondern eher ein Klassenunterschied. Als Marxist versteht Koundouros „Nation“ auch soziologisch.

Mit der Ankunft der türkischen Armee endet Smyrnas Belle Époque. Die Türken gewinnen nun die Oberhand und treten ins Zentrum des Blickfeldes. Der türkische Leutnant Ali Osman inszeniert sich selbst als Machthaber: Auf seinem Pferd reitet er in die Kneipe des Italieners hinein, bewegt sich im Kreis und stellt sich dadurch allen zur Schau. Die Figur des Türken dominiert dabei das Filmbild, während alle anderen Figuren an die Ränder abgeschoben werden.⁶⁹³

Koundouros porträtiert seine Türken als Repräsentanten eines barbarischen, primitiven Orients. Sie tragen keine gepflegte europäische Kleidung und laufen mit nacktem Oberkörper, was auf animalische Instinkte verweist. Diese dunkelhäutigen Figuren bilden die ideale Kontrastfolie zu den weiß-gekleideten griechischen Opfern. Der Gegensatz Weiß-Hell (Zivilisation, Tugend, Engel, Gut) vs. Schwarz-Dunkel (Barbarei, Teufel, Hölle, Böse) bzw. der Dualismus Geist vs. Körper bestätigt die kulturelle Überlegenheit des Eigenen. Ein repräsentatives Beispiel ist die im Roman nicht vorhandene Szene des orientalischen Tanzes des türkischen Gefreiten mit einer Tänzerin in mittleren Jahren.⁶⁹⁴ Der Fokus auf den Gesichtsausdruck des Türken und die Bewegungen seines Beckens weisen auf seine exzessive Triebhaftigkeit hin. Die männliche Potenz des Täters stellt sich in der Kastrationsszene als Angstvision vor der eigenen Verweiblichung heraus.⁶⁹⁵

⁶⁹³ 1922 (1978). Min. 00.30.50' - 00.31.57'.

⁶⁹⁴ Ebda., Min. 00.50.20' - 00.51.40'.

⁶⁹⁵ Yuval-Davis schreibt in Bezug auf den Gender-Aspekt im orientalistischen Diskurs: „*Similar sexualized demonologies which combine fear and envy towards racialized objects have existed not only in relation to blacks but also in most other racialized images of the 'other' (...) The embodiment dimension of the racialized 'other' puts sexuality at the heart of the racialized imagery which projects dreams of forbidden pleasures and fears of impotency onto the 'other'*“. Vgl. Nira Yuval-Davis: Gender

In diesem Sinne wird Gewalt gegen die eigene „Nation“ auch gegendert aufgefasst bzw. vor allem als sexuelle Gewalt gegen das Weibliche. Diese Konstruktion findet sich auch im deutschen Erinnerungsdiskurs über „Vertreibung“, wie im Teil II dieser Dissertation gezeigt wurde. Müller-Funk korreliert die Motive „Körper“ und „Vergewaltigung“ damit, dass „Nation“ in der Regel weiblich imaginiert wird: *„Der von Fremden verletzte und geschundene, unschuldige und wehrlose Volkskörper ist feminin. Die der Wollust der Barbaren preisgegebenen ‚Töchter‘ stehen für diese real wirksame, kollektive Imagination des Politischen. Ins Zentrum rückt das Phantasma, dass der wollüstige Fremde es ist, der den Körper der eigenen Frau nimmt und vergewaltigt: Kastrationsangst und die Furcht vor sexueller Depotenzierung“*.⁶⁹⁶

1922 ist der erste griechische Film, der das Thema der Vergewaltigung klar anspricht, auch wenn nicht minutiös darstellt. Es gibt in 1922 mehrere Vergewaltigungsopfer: die junge Maria, die vier Frauenopfer aus Antigones Verwandtschaft und vor allem Loukia, die erotisch begehrlche Frau. Verschont werden Ilias' Mutter, die nach Griechenland flieht, und die Jungfrau Antigone, an deren Stelle ihre Mutter freiwillig tritt.

Die bisherigen Erläuterungen beweisen die Nachhaltigkeit des Hauptfeindbildes des griechischen Nationalismus in einem linken Narrativ.⁶⁹⁷ Es geht womöglich um das negativste Türkenbild im gesamten audiovisuellen „Kleinasien“-Diskurs. Bei Koundouros fehlt es gänzlich an „Edlen Wilden“. Sogar trommelnde Kinder wohnen den Folterszenen bei. Während das Türkische in Koutsomytis' *Die Hexen von Smyrna* als „süße Sprache“ gelobt wird, besteht es hier fast ausschließlich in Imperativen. Die Äußerung „*Rumlar, korkmayın*“ (bzw. Griechen, habt keine Angst) wird beim Einzug der türkischen Armee in die Stadt wiederholt gehört.⁶⁹⁸ Paraverbale Elemente wie Stimmlage, Betonung, Lautstärke u.ä. in Verbindung mit einem kakophonischen Geigen solo auf Tonebene veranlassen einen dazu, eher das Gegenteil als den wortwörtlichen Inhalt der Äußerung zu supponieren.

Obwohl sich die Koundouros-Türken immer wieder auf ihre „Nation“ berufen, scheint ultranationalistischer Egoismus nicht das einzige Motiv zur Täterschaft zu

& Nation. London 1997. S.51.

⁶⁹⁶ Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien 2002. S.230.

⁶⁹⁷ Der Grund für dieses extreme Türkenbild mag auch der Zypern-Konflikt sein, mit dem sich Koundouros in seinem filmischen Werk auseinander setzte, vgl. Dokumentarfilm *Ta tragoudia tis fōtias* (*Die Lieder des Feuers* / 1974).

⁶⁹⁸ 1922 (1978). Min. 00.29.35' - 00.30.28'.

sein. Die Türken wollen in diesem Film an Armeniern und Griechen Rache nehmen, weil diese angeblich „*das Brot der Türken essen*“. So wird unterstellt, die Türken seien nicht die Bösen, sondern die vorher lange unterdrückten Sieger. Entsprechend seien die Griechen nicht von Natur aus gut, sondern nur die Besiegten. Der Marxist Koundouros schreibt nämlich Gewaltanwendung nicht der Essenz eines Menschen oder Kollektivs zu, sondern im Grunde der sozialen Ungerechtigkeit. Im Falle des syphiliskranken Ali Osman rührt seine Gewalttätigkeit aus seiner Todesangst. Osmans Ohnmacht erweckt deswegen sogar die Sympathie des Zuschauers.

Gleichzeitig fehlt es nicht an Hinweisen auf das frühere friedliche Zusammenleben von Griechen und Türken. Ilias' Vater hält seinen Nachbarn Ibrahim für einen friedlichen Menschen, mit dem er sich immer gut vertragen habe. Darauf basiert die Zuversicht des Vaters, dass die Türkei ein ordentlicher Staat werde, in dem Griechen und Türken nach wie vor friedlich zusammen leben werden. Diese Annahme erweist sich jedoch als Trugschluss. Zunächst durch die Filmsprache: in dieser Einstellung werden kaum Schnitte eingesetzt. Der Vater geht auf und ab, der Bildhintergrund ist dabei unscharf.⁶⁹⁹ Dies weist auf die Illusion hin, der sich der Vater hingibt. Dies wird dann auch diegetisch bestätigt: Ibrahim wird nämlich als einer der Mörder des Armeniers Mercourian gezeigt.



Abb. 24: 1922. R: Nikos Koundouros. Griechenland 1978. Min. 01.00.48'.

Otherness beschränkt sich im vorliegenden Film nicht nur auf Türken, sondern betrifft auch die „Nationen“ des Okzidents. Anders als bei Koutsomytis, wo sich diese in ihren Schiffen befinden und nicht einmischen, setzt sie Koundouros mitten auf die Straße. Um welche „Nation“ es jeweils geht, wird visuell durch die entsprechende Fahne signalisiert (z.B. englische, amerikanische usw.).

Im Gegensatz zu Grigoriou, wo zwischen Helfer- und Feindnationen (Engländer vs. Deutsche) unterschieden wird, verhalten sich hier Abendländer als Repräsentanten kolonialistisch-imperialistischer Großmächte. Nicht aus Herzlosigkeit verweigern sie den Opfern ihre Hilfe, sondern weil sie sich um die Absicherung ihrer finanziellen

⁶⁹⁹ Ebda., Min. 00.45.24' - 00.48.04'.

und geostrategischen Interessen und die Aufnahme diplomatischer Beziehungen mit der neuen türkischen Führung kümmern (vgl. Abb. 24).

Das linke „Kleinasien“-Narrativ wird in 1922 also explizit formuliert. Indem die Figur des griechischen Lehrers den Zuschauer direkt adressiert, behauptet er, der Kleinasiatische Feldzug sei kein nationaler, sondern ein imperialistischer Krieg.⁷⁰⁰ Diesen Standpunkt vertritt auch der Italiener Giuseppe Murra, die einzige Abendländlerfigur, die personalisiert wird. Im Roman ist er jedoch ein Grieche mit italienischem Pass, Iakovos Mouras. Murra vertritt die Ansicht, der Krieg werde nicht „*per la patria*“ geführt, sonder „*per la società di tabbaco*“, „*per la società francese di ferrovia*“, „*per la banca di Santo Spirito*“.⁷⁰¹

Bei Koundouros fehlt auch die Figur des amerikanischen Konsuls George Horton. Hortons Buch *The Blight of Asia* (1926), wo er die türkischen Gräueltaten seit 1913 zu dokumentieren versuchte, wurde in den '80er und '90er Jahren für die Verteidigung der Genozid-These eingesetzt.⁷⁰² So wird Horton in den späteren Koutsomytis-Fernsehverfilmungen als Philhellene und Retter vieler Griechen idealisiert. Das amerikanische Rote Kreuz kommt in 1922 zu spät, um das Massaker an den Armeniern zu verhindern und in der Schlusssequenz sind die Amerikaner auch an der Seite der Türken. Dieses negative Amerika-Bild war in den 1970ern, u.a. wegen Zypern, in linken Kreisen Griechenlands eher typisch.

3.4. Semantisierung des Raums und (De-)Konstruktionen von „Nation“

Neben „Theater“ sind „Labyrinth“ und „Wüste“ zentrale Elemente der Raumin-szenierung bei Koundouros. Diese Topoi bilden einen dystopischen Diskurs, der mit der akribischen Chronologie des ersten Viertels des Filmes kontrastiert und die nationalistische Meistererzählung dezentriert.

Anders als z.B. in den erwähnten Koutsomytis-Fernsehverfilmungen wird Smyrna in 1922 nicht als eine kosmopolitische Hafenstadt, sondern als *città aperta* inszeniert. Die Stadt wird als auswegloses Labyrinth visualisiert: Der Raum wirkt zerstückelt

⁷⁰⁰ Ebda., Min. 01.20.13'.

⁷⁰¹ Ebda., Min. 00.28.50' - 00.29.07'.

⁷⁰² The Blight of Asia: http://www.armenews.com/IMG/Horton_The_Blight_of_Asia.pdf (26-2-2016).

und verliert dermaßen an Kohärenz, dass sich weder die Filmfiguren noch der Zuschauer orientieren können. Nach Manfred Schmeling sind „Fremdheit“ und „Gefahr“ wesentliche semantische Merkmale des Labyrinths.⁷⁰³ Durch seine Undurchschaubarkeit verräumlicht das Labyrinth den emotionalen Zustand der Angst und des Kontrollverlustes.



Abb. 25.1. – 25.3.: 1922. R: Nikos Koundouros. Griechenland 1978. Vasilis Kolovos. Antigoni Amanitou, Min. 00.32.50' - 00.35.43'.

Die Flucht ist nicht mehr möglich: Die Straßen führen in Sackgassen oder offene Plätze, wo die Begegnung mit den Tätern unvermeidlich ist (Abb. 25.1. – 25.3.).

Zu diesem Raumeffekt trägt das Zusammenspiel „Innen-Außen“ bzw. „sichtbar-unsichtbar“ entscheidend bei. Smyrnas Hausfassaden, die meistens von außen gezeigt werden, bilden mit den abgesperrten Haustüren und den geschlossenen Fensterläden beinahe eine Kulisse. Die Täter wollen die Opfer aus dem Haus-Versteck heraus auf die Bühne locken. Der Unterschied zwischen Opfern und Tätern wird also auch räumlich suggeriert: Während sich der Täter im On-Raum befindet und den Überblick des Raumes in seiner Totalität beansprucht, beschränkt sich das Opfer auf den Off-Raum, um unsichtbar zu bleiben. Ein Bestandteil dieser expressiven Räumlichkeit in *1922* ist eine Lichtdramaturgie, die mit der Umkehrung der Opposition hell-dunkel verfährt. Im gesamten Film gibt es nur eine Nacht-Sequenz, die relativ am Anfang gezeigt wird. Sonst herrscht ein grelles Sonnenlicht, das die Stadt zugunsten der Täter transparent macht.

Mit dem Antritt der Wanderung nach Anatolien verlassen Täter und Opfer den gekerbten Raum der Stadt und treten in den glatten Raum der Wüste ein.⁷⁰⁴ Anders als

⁷⁰³ Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell. Frankfurt a.M. 1987. S.45.

⁷⁰⁴ Zum Glatten vs. Gekerbten vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari: „1440 – Das Glatte und das Gekerbte“. In: Dünne/Günzel: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. Die Herausgeber des Bandes *Raumkonzepte* erläutern das Deleuze-Guattari-Bipolum wie folgt: „durch Inbesitznahme, Vermessen und Kartographieren wird das Glatte zum Gekerbten. Obwohl die Stadt aufgrund ihrer Durchstrukturierung und ihrer Ordnungssysteme geradezu ein Paradigma für Einkerbung darzustellen scheint, präsentiert sie sich zugleich als Lebensraum für neuzeitliche Nomaden. Dadurch wird sie zum glatten Raum, ein Phänomen, das in besonders prägnan-

im Roman, wo Ortsnamen bzw. auch grüne Landschaften erwähnt werden, wird das türkische Innenland im Film als karge, abwechslungslose Steinlandschaft inszeniert. Wie in Bezug auf Smyrna geht es dem Regisseur nicht darum, Anatolien möglichst realitätsnah darzustellen. Durch den Hinweis auf die Todesmärsche ins Innere Anatoliens, zentraler Bestandteil des späteren Genozid-Diskurses, bricht Koundouros ohne Zweifel ein Visualisierungstabu.

Als erhabene Landschaft war die Wüste in der Religions- und Kulturgeschichte ein Ort des Identitätsverlustes und zugleich der Selbstfindung (vgl. Asketen, Einsiedler usw.). Aufgrund des bei Venezis verwendeten Begriffs „*exodos*“ stellt der Topos „Wüste“ bei Koundouros m.E. eine biblische Allusion dar. Es stellt sich hier die Frage, welche Rolle die Religion bzw. Metaphysik im Werk eines linken Regisseurs spielt. Anders als bei Grigoriou, wo dem religiösen Unterschied zwischen Türken und Griechen eine identitätsstiftende Bedeutung beigemessen wird, sind die Totale einer Kirche in der Eröffnungssequenz von 1922 und das geschändete Priesterpaar im Exodus-Teil die einzigen visuellen Anspielungen auf die christliche Identität der Griechen.

Religiöser Fanatismus erscheint bei Koundouros als Ursache für Gewalt und Intoleranz. So nennen die Türken ihre Gefangenen *ğavurlar* – also ungläubig – und berufen sich bei Tötungsakten zuweilen auf Gott. Die Religion, hier der Islam, wird mit dem Rückständigen bzw. Irrationalen gleichgesetzt. Christentum wird nicht als bessere Religion eingestuft. In Min. 00.58.00' fleht der griechische Lehrer die christlichen Engländer um Hilfe, indem er sie als „Christen“ anredet. Aber der erwartete Beistand der europäischen Glaubensgenossen bleibt aus.

Trotz dieser religionskritischen Sicht greift der Regisseur christliche Motive auf. So werden die von der griechischen Armee im Stich gelassenen Smyrnäer „Schafe“ genannt (Min. 00.16.05'), ein Bezug auf die Passion Christi.

Im Exodus-Teil werden kleinasiatische Griechen als Märtyrer stilisiert, und zwar im doppelten Sinne: Der Begriff „*martyras*“ bezeichnet im Griechischen sowohl den Märtyrer als auch den Zeugen. In der christlichen Literatur und Ikonographie bieten Märtyrer ihren eigenen Körper zur Folterung und Tötung an, um die Rettung der ge-

ter Weise in den Elendsvierteln am Rande der Metropolen in Erscheinung tritt“. Vgl. Ingrid Baumgärtner / Paul-Gerhard Klumbies / Franziska Sick: „Raumkonzepte. Zielsetzung, Forschungstendenzen und Ergebnisse“. In ders.: Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge. Göttingen 2009. S.17.

samen christlichen Gemeinschaft zu ermöglichen. Das Ziel dieser Opfergabe ist die Buße gegenüber einer Instanz, die sich außerhalb von sich selbst befindet.⁷⁰⁵ So stirbt man für die „Nation“: Ein unschuldiges Opfer hat für Sünden bzw. Fehler zu sühnen, die es selber nie verübte, um die gemeinsame Sache der „Nation“ zu fördern.⁷⁰⁶

Der eigene Tod ist damit nicht sinnlos, sondern erfüllt einen höheren Zweck. In Min. 01.59.35' antwortet der sterbende Lehrer auf Osmans Frage, ob er noch lebt, mit „*Ich lebe*“. Das Opfer überlebt hier seinen eigenen Tod und siegt über seinen Mörder.

In 1922 wird nur den griechischen Opfern das Recht eingeräumt, frontal in die Kamera zu sprechen (Abb. 26.1. – 26.3.). Den Tätern, die in der fiktionalen Welt des Films das Sagen haben, bleibt dies verwehrt. Das direkte Adressieren des Zuschauers mittels dieses eigenartigen illusionsdurchbrechenden „Gesprächs mit der Kamera“ fungiert in diesem Film wie eine Art zeitversetzter Kommunikation, womit sich die Opfer an die Nachgeborenen wenden. Durch diese Strategie durchbrechen die Opfer die Grenzen der Diegese und erlangen gegen das von den Tätern durchgesetzte Schweigegebot ihre Stimme zurück. *Martyrion* (Martyrium) wird dadurch zur *martyria* (Zeugnis).⁷⁰⁷



Abb. 26.1. – 26.3.: 1922. R: Nikos Koundouros. Griechenland 1978. Min. 01.19.50' - 01.23.26'.

⁷⁰⁵ Dazu präzisiert Aleida Assmann: „Der Märtyrer ist das Opfer einer politischen Gewalt, der er erliegt; aber er tut dies nicht, ohne an eine höhere religiöse Instanz zu appellieren und auf diese Weise den physischen Tod in einen symbolischen Akt umzukodieren. Aus dem ‚Sterben an‘ wird so ein ‚Sterben für‘. Die performative Botschaft, die im Sterben zum Ausdruck gebracht wird, ist das Bekenntnis zu einem überlegenen Gott. Im Akt dieses Bekenntnisses verwandelt sich das wehrlose, passive und widerwillige Opfer (im Sinne von lat. *victima*) in ein überlegenes, aktives und williges Subjekt/Objekt der Opferhandlung (im Sinne von lat. *sacrificium*). Diese radikale Inversion von politischer Unterlegenheit in religiöse Überlegenheit, von Trauma in Triumph, ist eine Sache des kulturellen Rahmens, in dem dieses Geschehen erlebt, erzählt, interpretiert, bewertet wird“. Vgl. „Vier Grundtypen von Zeugenschaft“. In: Elm/Kössler: Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a.M. 2007. S.37.

⁷⁰⁶ Zum Konnex „Nation und Religion“ bzw. Märtyrertod für den eigenen Glauben – Opfertod für die „Nation“ vgl. Hans-Ulrich Wehler: Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen. München 2001. S.32.

⁷⁰⁷ „Das Zeugnis ist somit das, was den Märtyrer überlebt und den Sieg des Verfolgers untergräbt. In diesem Verhältnis des sekundären Zeugen stehen die Evangelisten zum Märtyrertod Christi, steht die katholische Kirche zu den verfolgten und ermordeten Heiligen, die sie als Märtyrer kanonisiert hat“. Vgl. Aleida Assmann: „Vier Grundtypen von Zeugenschaft“. In: Elm/Kössler: Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a.M. 2007. S.38.

Auf diese Weise wird das autobiographische Element des Romans bzw. die eine Stimme des sich erinnernden Ichs im Film in eine Situation der Polyphonie (etwa im Sinne Bachtins) transformiert.

Obwohl das Opfer im Täterdiskurs, ob Mann oder Frau, ein passives Wesen ist, wird es hier zum Zeugen und darf einen Gegendiskurs zur Gewalt und Unterdrückung artikulieren. So kann die nationale Leidensgemeinschaft vom scheiternden Nationalstaat Abstand nehmen und neu gestiftet werden. Im glatten Raum der Wüste lässt sich das infolge des Verlustes Geglättete wieder kerben bzw. in einen sinnstiftenden Erzählrahmen einfügen.⁷⁰⁸ Aus Spaltung wird also wieder Einheit gestiftet: Obwohl die realen Körper der Opfer angegriffen werden, entsteht ein neuer, nicht materieller Körper der imaginären Gemeinschaft der „Nation“.

3.5. Abschließende Bemerkungen: „Volk“, „Nation“ und „Staat“

Der vorliegende Film wurde wegen der übertrieben negativen Charakterisierung der Türkenfiguren als ultranationalistisch kritisiert. In diesem Kapitel wurde jedoch gezeigt, dass Täter- bzw. Opfersein in 1922 nicht auf spezifische Eigenschaften zurückgehen, die ein Kollektiv seit jeher hat, sondern situationsbedingte Zustände darstellen. Obwohl Koundouros auf die „Nation“ als Solidar- und Schicksalsgemeinschaft nicht verzichtet, werden „Staat“, „Volk“ und „Nation“ in seinem Film dissoziiert. Anders als bei Grigoriou scheitert der Nationalstaat in 1922 daran, die „Nation“ in Schutz zu nehmen. Trotzdem weist die Koundouros'sche „Nation“ noch nicht die Ambivalenzen auf, die in den Filmen von Serdaris und Angelopoulos anzutreffen sind.

Die Dissoziation von „Nation“ und „Militär“ wird z.B. in der Szene visualisiert, wo sich die griechischen Soldaten von jeglichen auf die Armee verweisenden Abzeichen befreien. Dieses Ritual findet mitten auf der Straße mit den Passanten als Publikum statt.⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ „Wüste“ und „Exodus“ finden sich auch im deutschen Diskurs auf. In *Die Flucht* ist die Winterlandschaft, durch die unter widrigen Wetterbedingungen geflüchtet wird, der Ort, wo das Kollektiv geläutert bzw. von der Schuld befreit wird. Die sinnstiftende Funktion dieser Konstruktion wurde bereits in Teil II der vorliegenden Dissertation diskutiert.

⁷⁰⁹ 1922 (1978). Min. 00.17.31' - 00.19.25'.

Die Szene im Verwaltungsgebäude der griechischen Armee ist eine Erfindung der Filmemacher.



Abb. 27.1. – 27.3.: 1922. R: Nikos Koundouros. Griechenland 1978. Min. 00.24.45' - 00.28.32'.

Es werden zwei Räume des Gebäudes in Parallelmontage gezeigt: Im ersteren, der durch den Einsatz eines extremen Weitwinkelobjektivs entstellt wirkt, begeht ein Offizier Selbstmord (Abb. 27.1.). Im anderen Raum wird ein anderer Offizier von einer Zerstörungswut überfallen (Abb. 27.2., 27.3.). Als letztes zerreißt er das neben der Karte hängende Bild des Königs Konstantin. Auf Tonebene ist die Stimme des Muezzins aus dem Minarett zu hören. Ich halte diese Sequenz deshalb für wichtig, weil nicht die angeblichen Feinde (z.B. die Türken) die Symbole der „Nation“ zerstören, sondern enttäuschte griechische Soldaten und Offiziere. Dass die Griechenlandkarte intakt bleibt, zeigt, dass nicht die nationale Idee schlechthin abgelehnt wird, sondern deren irredentistische militärnationalistische Version.

Die Zerstörung der Symbole des Nationalstaates und die Inszenierung eines neuen Nationbildungsprozesses sind also zentrale Aspekte eines „linken“ Nationalismus, der den Staat als repressive Kriegsführungsinstanz zuungunsten des eigenen Volkes ablehnt.⁷¹⁰ Der Staat, der außerhalb seines Territoriums Krieg führt und dabei die Zivilbevölkerung im Stich lässt, erfülle in diesem Sinne nicht die Erwartungen der „Nation“. Der Wille zur Nationalstaatsgründung führt umgekehrt die Türken zur Gewaltanwendung gegen ihre Mitbürger, mit denen sie jahrhundertlang friedlich zusammenlebten.

Während es im Flüchtlingsfilm der '60er Jahre an einer politischen Interpretation der Katastrophe fehlte, bettet Koundouros als Marxist dieses Geschehen in einen historisch-politischen Deutungsrahmen ein. Außer den Hauptakteuren, Griechen und

⁷¹⁰ Die vielen Gesichter des Nationalismus beschreibt Rolf-Ulrich Kunze wie folgt: „Er kann zur Kennzeichnung einer Befreiungsbewegung oder einer Unterdrückungsideologie Verwendung finden. (...). Nationalismus im Zeitalter des Imperialismus motiviert koloniale Expansion. Im Zeitalter der Dekolonisierung legitimiert er die Befreiung von der Kolonialherrschaft im Zeichen des Selbstbestimmungsrechts“. Vgl. Nation und Nationalismus. Darmstadt 2005. S.18.

Türken, werden auch die Großmächte der Zeit beschuldigt, zur Förderung ihrer ökonomisch-geostrategischen Zielsetzungen von Krieg und Tod profitiert zu haben. Diese Kritik am Imperialismus bzw. Kolonialismus war ein Hauptelement der linken Rhetorik der '70er Jahre, wie im einführenden Kapitel dieses Teils dargelegt wurde. Koundouros überhöht damit das Schicksal der in Izmir lebenden Griechen in einen allgemeinen nationenübergreifenden Rahmen: An der Stelle der Griechen könnte jedes Volk zum Opfer der Kolonialpolitik werden.

4. „Kleinasien“ im späten griechischen Film

4.1. Kontextualisierung von Heimatverlust und Flüchtlingsschicksale in *Trilogy 1. The Weeping Meadow* (Trilogia 1. To livadi pou dakryzei / Theo Angelopoulos, 2004)

4.1.1. Das filmische Werk von Theo Angelopoulos

Theo Angelopoulos, geboren 1935 in Athen, ist ohne Zweifel der griechische Regisseur, der einen festen Platz im internationalen Filmkanon erringen konnte.⁷¹¹ Seine ersten Spielfilme wurden während der Militärdiktatur (1967-1974) produziert: *Anaparastasē* (Rekonstruktion / 1970) und *Meres tou '36* (Tage von '36 / 1972). Im selben Zeitraum beginnen die Dreharbeiten des Films *O Thiassos* (Die Wunderschauspieltruppe), der 1975 uraufgeführt wurde. Seit der Wiederherstellung der Demokratie (1974) und bis zu seinem Tod (2012) drehte er mehrere bedeutende Filme, in denen er mit internationalen Stars (u.a. Bruno Ganz, Marcello Mastroianni, Harvey Keitel) zusammenarbeitete.

Angelopoulos gehörte zu der Generation europäischer Regisseure, die sich als „Autoren mit eigener Handschrift“ empfanden.⁷¹² Während seines Filmstudiums in Paris der '60er Jahre lernte Angelopoulos die französische *Nouvelle Vague* kennen und beherzigte ihre Polemik gegen das Genre-Kino. Eine neue Filmsprache, die Suche nach einer persönlichen Schreibweise und ein sozialkritischer Gestus sollten in seiner Sicht

⁷¹¹ Im Standardwerk von David Bordwell und Kristin Thompson wird Angelopoulos als einziger griechischer Regisseur erwähnt. Vgl. Film History. An Introduction. New York 2003. S.566-567.

⁷¹² Vgl. Walter Ruggle: Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft. CH-Baden 1990. S.309.

auch das stagnierende griechische Kino erneuern.⁷¹³ Zusammen mit anderen griechischen Regisseuren wirkte er an Dimos Theos' Politthriller *Kierion* (1967) mit, der als der erste Film des NEK (Neos Ellēnikos Kinēmatographos bzw. Neues Griechisches Kino) gilt.

Am Beispiel des späten Angelopoulos-Films *Die Erde weint* (*The Weeping Meadow* / 2004) geht es im Folgenden um „Mikrasiatikē Katastrophē“ und Flüchtlingssein im Rahmen der Auseinandersetzung mit „Geschichte“ im filmischen Werk des griechischen Regisseurs. Wie Everett bemerkt, tritt im späten Oeuvre des Regisseurs die Thematik von „displacement“ (Entortung) und „border“ (Grenze), präsent im gesamten Filmwerk des Regisseurs, deutlicher in den Vordergrund.⁷¹⁴

4.1.2. „Geschichte“ im Raum

„Geschichte“ wird bei Angelopoulos immer in den Raum eingeschrieben. Walter Ruggie bezeichnet deshalb den griechischen Filmmacher als „*Topograph*“ und „*Landschaftsvermesser*“ bzw. einen „*Filmer, der sein optisches Gerät zum Ausmessen von äusseren Landschaften derart benutzt, dass er durch sie Innenräume offenlegt, dass er mit ihnen gesellschaftliche Momentaufnahmen schafft*“.⁷¹⁵

Durch melancholische Raum- bzw. Zeitreisen inszeniert Angelopoulos eine unheroische traumatisierende griechische Geschichte des 20. Jahrhunderts, wie auch die Filmtitel selbst besagen: *O thiassos* (Die Wanderschauspieltruppe / 1975), *Topio stēn omichlē* (Landschaft im Nebel / 1988), *To vlemma tou Odyssea* (Der Blick des Odysseus / 1995), *Mia aiōniotēta kai mia mera* (Eine Ewigkeit und ein Tag / 1998), das hier untersuchte Filmbeispiel *To livadi pou dakryzei* (Die Erde weint / 2004), sowie sein letzter Film *Ē skonē tou chronou* (Dust of Time / 2008).

Protagonist ist der zu einer ständigen zeiträumlichen Entortung verurteilte Mensch, der nirgendwo eine „Heimat“ findet. Dieser Heimatlosigkeitszustand kann durch nationale Zugehörigkeit nicht mehr überwunden werden. Ewiges Reisen und Unter-

⁷¹³ Zu Theo Angelopoulos als europäischem Autorenfilmer vgl. Nikos Kolovos: Thodōros Angelopoulos. Athen 1990. S.25.

⁷¹⁴ Vgl. Wendy Everett: „Between Here and There, Between Then and Now‘: The Theme of Border Crossings in the Films of Theo Angelopoulos“. In: Wagstaff: Border Crossings. Mapping Identities in Modern Europe. Bern 2004. S.60.

⁷¹⁵ Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft. CH-Baden 1990. S.14.

wegssein, Suchen und Gesuchtwerden verweisen auf einen Verlust, der kaum mehr zu kompensieren ist. Verschwundene und vermisste Personen (z.B. Vaterfiguren), wehmütige Grenzlandbilder, wobei jenseits der Grenze der Tod lauert, trostlose Abschiede und Trauerszenen durchziehen Angelopoulos-Filme. Die Ankunft im ersehnten Ithaka bleibt für seine Odysseus-Figuren aus.

Der griechische Filmautor greift auf den antiken Mythos zurück, insbesondere auf den Atreiden-Kreis. So heißen die Figuren des Films *O thiassos* Agamemnon, Klytemnästra, Ägist, Orest, Elektra und Chrysothemis. In *The Weeping Meadow* variiert Angelopoulos den Ödipus-Mythos. Anders als Michalis Kakoyiannis u.a., die Tragödienverfilmungen drehen, studiert Angelopoulos das Überleben des Tragischen in den zeitgenössischen historischen Verhältnissen.

In einem Interview erläutert Angelopoulos seine besondere Einstellung zu „Mythos“ und „Geschichte“ (bzw. griechischer Geschichte) wie folgt: *„Zunächst einmal besteht Griechenland nicht nur aus Griechen. Für mich ist es eine viel größere Geschichte. In meinem Werk geht es um Griechenland als Idee, als ein inneres Griechenland, als etwas, was ein Ewiges mit einem noch zu Folgenden verbinden soll. Diese Geschichte mag sehr groß erscheinen, sie hat aber nichts Nationalistisches, sondern etwas sehr Persönliches. Es ist kein Zufall, dass ich an Mythen, Geschichten, Liedern, Berührungen, Gewässern arbeite. An allen diesen Dingen, die seit sehr vielen Jahrhunderten wie Gespenster diesen Ort heimgesucht haben, und ohne jegliche Exklusivität“*.⁷¹⁶

„Geschichte“ wird also bei Angelopoulos nicht als linear-kausale Teleologie imaginiert, sondern lässt sich als Fahrt durch die Landschaft territorialisieren bzw. durch Raumstimmungen suggerieren. Angelopoulos' Raumzeitbilder fungieren *„als ineinander verzahnte Tableaux der Zeiten, die bruchlos changieren, als Raum von Signalen und Echos dargestellt, wobei das Vergangene als Zukunft (sogar der Gegenwart)*

⁷¹⁶ Originalzitat: „Καταρχήν, η Ελλάδα δεν αποτελείται μόνο από τους Έλληνες. Για μένα είναι μια ιστορία πολύ μεγαλύτερη. Εγώ έχω στήσει ένα έργο πάνω στην Ελλάδα, την Ελλάδα σαν ιδέα όμως, σαν μια εσωτερική Ελλάδα, σαν κάτι που βγαίνει, που πάει να ενώσει ένα αιώonio μ' ένα επόμενο. Μπορεί να φαίνεται πολύ μεγάλη όλη αυτή η ιστορία, δεν έχει τίποτα το εθνικιστικό, έχει όμως κάτι πολύ προσωπικό. Δεν είναι τυχαίο ότι δουλεύω πάνω σε μύθους, σε ιστορίες, σε τραγούδια, σε αργήματα, σε νερά. Σε όλα αυτά τα πράγματα που στοίχειωσαν αυτό το χώρο εδώ και πάρα πολλούς αιώνες, και χωρίς καμιά αποκλειστικότητα“. Vgl. Vasilis Rafailidis: Taksidi sto mytho dia tēs istorias kai stēn istoria dia tou mythou (Reise in den Mythos durch die Geschichte und in die Geschichte durch den Mythos). Athen 2003. S.159.

nachhallt“.⁷¹⁷ Räume sind demzufolge in seinen Filmen nicht nur Schauplätze für die Handlung. Der Regisseur bemerkt: „Für viele hat der Raum keine Bedeutung. Für mich hat er riesige Bedeutung. Für mich liegt zwischen dem Raum und den Personen eine kontinuierliche Dialektik, eine erforderliche Dialektik, die den Raum zu Zeit macht und die Zeit zum Raum“.⁷¹⁸

Die für diese Geschichtskonzeption geeigneten Bilder sind weite leere Räume oder komplexe *tableaux vivants*. Diese filmischen Räume weichen vom touristischen Griechenlandbild in hohem Maße ab. Sie bestehen in offenen, nebligen oder wolkenbedeckten Landschaften oder mit einer bleichen Sonne. Öfters wird Nordgriechenland für die Dreharbeiten bevorzugt. Regen und Schnee, also die kühle Witterung von Herbst und Winter, sowie Figuren mit Hüten, Kopftüchern und schwarzen Regenschirmen sind zentrale Elemente dieser Raumwahrnehmung.

Angelopoulos' Raumführung hat weniger eine dokumentarische, sondern eher eine symbolisch-poetische Funktion zu erfüllen. Er filmt Außenräume und Landschaften nicht so, wie er sie vorfand, sondern lässt sie nach Belieben konstruieren.⁷¹⁹ Er kann z.B. eine Hausfassade in einer Stadt auf dem zentralen Platz einer anderen nachbauen lassen.⁷²⁰ Angelopoulos nimmt also ernst, dass Landschaft kein Naturabbild ist, sondern „the result of framing space or nature“ durch das Auge der Kamera: „With that frame nature turns into culture, land into landscape“.⁷²¹ Angelopoulos' Raumbilder erweisen sich also als sozialhistorische Konstrukte.

Das Zusammenspiel von Stillstand und Bewegung in Raum und Zeit kommt bei Angelopoulos durch einen langsamen Erzählrhythmus und Plansequenzen zum Ausdruck. Dadurch wird ein vollständiger Handlungsablauf mit wenigen Schnitten und

⁷¹⁷ Jacobsen/Maerker/Nagel/Schütte: Theo Angelopoulos. Reihe Film 45. München 1992. S.10.

⁷¹⁸ „Gespräch mit Christa Märker“. In: Jacobsen/Maerker /Nagel/Schütte: Theo Angelopoulos. Reihe Film 45. München 1992. S.44.

⁷¹⁹ Angelopoulos beschreibt diesen Transformationsprozess von „einem rohen Erlebnis zu einem poetischen Ereignis“: „Für mich heisst das, dass ich in einer Erzählung nicht die Realität zu beschreiben versuche, sondern meine Realität entwerfe und diese auf die Realität projiziere. Aus dieser Fusion von zwei Wirklichkeiten entsteht eine dritte. Das ist durchaus ein dialektischer Vorgang. Ich bin immer wieder von Griechen gefragt worden: Aber wo hast du diesen oder jenen Ort gefunden. Es gibt ihn nicht, ich setze ihn zusammen. Was ich mache, ist wie eine Collage. Ich nehme zum Beispiel eine Mauer aus einem Dorf auf dem Peloponnes und eine Strasse in Mazedonien. Was vereint die beiden? Nur ich. Warum ich aber diese Mauer dort und jene Strasse da ausgesucht habe, kann ich nicht erklären, nur ich weiß es nicht. Ich habe sie gewählt. Ich weiß, dass es etwas gibt, was sie vereint“. Vgl. Walter Ruggie: Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft. CH-Baden 1990. S.296.

⁷²⁰ Zur Mise-en-scène in den Filmen von Theo Angelopoulos vgl. Eirini Stathi: Chōros kai chronos ston kinēmatographo tou Thodōrou Angelopoulou (Raum und Zeit im Film von Theo Angelopoulos). Athen 1999. S.27-114.

⁷²¹ Martin Lefebvre: Landscape and Film. New York 2006. (Introduction, S.xv).

komplexen Kamerabewegungen präsentiert. Innerhalb einer schnittlosen Einstellung können sogar Zeitverschiebungen bzw. Zeitverschränkungen stattfinden, so dass die Kontinuität des Raums und Diskontinuitäten der Zeit aufeinanderprallen. In Bezug auf diesen von den Konventionen des klassischen Erzählkinos abweichenden Stil bilden Antonioni und osteuropäische Cineasten (z.B. Janczò) Angelopoulos' ästhetische Inspirationsquellen.

Der griechische Regisseur ersetzt Zoom durch Kamerafahrt und arbeitet mit Objektiven zwischen leichtem Weitwinkel (35mm) und Normalsicht (50mm). Zentrale Aspekte von Angelopoulos' distanzierendem Gestus sind optisch komplexe weite und totale Einstellungen, die Nutzbarmachung vom Bildhintergrund bzw. Off-Raum für die Handlung, der Verzicht auf Schuss-Gegenschuss-Verfahren bei Dialogszenen. In den Filmen von Theo Angelopoulos gibt es wenige Groß- und Detailaufnahmen, die den Blick des Zuschauers manipulieren könnten.

Nicht zuletzt sind Räume in den Filmen von Theo Angelopoulos auch Klangräume. Die Filmmusik, komponiert in den meisten Filmen von Eleni Karaindrou, ist im vorliegenden Filmbeispiel auch diegetisch und schafft besondere Bild-Ton-Synästhesien.

4.1.3. Inhalt des Films *Trilogy 1. The Weeping Meadow*

Der Film *To livadi pou dakryzei* (Die Erde weint / 2004) hat das Flüchtlingsdasein als existentiellen Zustand zum Thema. Die Handlung beginnt im Jahr 1919. Im Vorspann wird eine Flüchtlingsgemeinschaft aus Odessa auf der Suche nach einer neuen Heimat in Nordgriechenland gezeigt. Die Vertreibung aus dem postrevolutionären Russland wird nicht inszeniert, sondern von einem der Flüchtlinge, Spyros, frontal in die Kamera erzählt. Die Flüchtlinge gründen ihr neues Dorf am Ufer eines Flusses nahe Thessaloniki.

In der Familie von Spyros und seiner Frau Danai wächst das Waisenmädchen Eleni auf, die ihre Familie in Odessa verlor. Eleni und der leibliche Sohn des Ehepaares, Alexandros, werden zum Liebespaar. Die jugendliche Eleni bringt zwei Zwillingssöhne zur Welt, die zur Adoption gegeben werden. Nach dem Tod seiner Frau zwingt Spyros Eleni zur Heirat. Eleni und Alexandros fliehen nach Thessaloniki, wo ihnen

eine Wandermusikertruppe Unterkunft gewährt. Der Geigenspieler Nikos und die anderen Musiker sind Flüchtlinge aus Kleinasien. Alexandros wird als Akkordeon-Spieler zum Mitglied der Musikertruppe und die Zwillinge kehren zu den leiblichen Eltern zurück. Die Liebenden sind ständig auf der Flucht, damit Spyros ihnen nicht auf die Spur kommt.

Spyros' unerwartetes Erscheinen bei der Faschingsparty der Arbeitergewerkschaft und sein Tod werden das labile Gleichgewicht stören. Am Abend nach Spyros' Beerdigung steht das ganze Dorf wegen eines Sturms unter Wasser. Für die Naturkatastrophe wird die außereheliche Familie verantwortlich gemacht, weswegen Alexandros, Eleni und die zwei Jungen aus dem Dorf vertrieben werden.

Während der Metaxas-Diktatur (1936-1941), die das Rebetikolied verbietet, werden die Musiker verfolgt. Der Geigenspieler Nikos wird bei einem Polizeiangriff erschossen. Alexandros emigriert in die USA und Eleni wird vom Regime verhaftet. Nachdem sie nach der Deutschen Besatzung und dem Bürgerkrieg aus dem Gefängnis entlassen wird, erfährt sie, dass ihre gesamte Familie nicht mehr am Leben ist. Alexandros kam als amerikanischer Soldat im Pazifikkrieg ums Leben. Die beiden Söhne starben im Bürgerkrieg: Giannis war Soldat bei der Nationalarmee und Giorgis kommunistischer Partisan. Eleni eilt über die Grenze zu ihren toten Söhnen.

Auch in diesem Angelopoulos-Film wird Mythos mit traumatischen Topoi der griechischen Geschichte des 20. Jahrhunderts verzahnt. Auf der Ebene der Figurenkonstellationen wird eine quasi-ödipale Konfliktsituation dramatisiert. Der Sohn heiratet die Frau seines Vaters – auch wenn sie nicht seine leibliche Mutter ist – und wird von ihm auf die Dauer verfolgt. Die zwei Söhne stehen wie die Söhne von Ödipus und Iokaste als Kriegsgegner gegenüber. Eteokles-Giannis darf als Soldat der griechischen Armee in aller Ehre beerdigt werden, während der Kommunist Polyneikes-Giorgis jenseits der Grenze unbegraben liegt. Eleni wird in diesem letzten Teil des Filmes zu Antigone: Sie überhört den Rat der alten Frau und überquert die Grenze. Der Film endet mit der trauernden Protagonistin über Giorgis' Leiche.

4.1.4. Fluchttrauma als Dekonstruktion der *imagined community*

Der Film beginnt mit einer Plansequenz, die eine sich vom Bildhintergrund zur Kamera bewegendes Menschengruppe zeigt (Abb. 28).⁷²² Eine außerdiegetische Off-



Abb. 28: *The Weeping Meadow*. R: Theo Angelopoulos. Griechenland / Italien / Frankreich 2004. Vorspann. Min. 00.00.13'

Stimme, die dem Regisseur selbst (als Autorinstanz) gehört, berichtet: „*Erste Szene. An der Mündung eines großen Flusses, an der Bucht von Thessaloniki um 1919*“. Dieser Off-Kommentar stellt uns die Personen vor,

situieren die Handlung in einen räumlich-zeitlichen Rahmen und schildert sogar die Witterung („*ein Nebel, der sich langsam auflöst*“). Ihr selbstreflexives Oszillieren zwischen den Regieanweisungen eines dramatischen Textes und dem Beginn eines literarischen Kapitels wirkt ohne Zweifel als Irritation, die verfremdend wirkt. Im Gegensatz zu den *Voice over*-Konventionen des populären Kinos wird diese außerdiegetische Stimme nur ein einziges Mal im gesamten Film eingesetzt und gehört keiner der Filmfiguren.

Sobald die Flüchtlinge sowie die Kamera am Ufer des Flusses stehenbleiben, verdoppeln sich die menschlichen Figuren als Spiegelbilder auf dem Wasser. Auf die Frage einer anderen, aus dem Off-Raum kommenden Stimme („*Wer seid ihr?*“) antwortet Spyros: „*Wir sind Griechen. Flüchtlinge aus Odessa. Der Staat sagte uns: Zieht östlich. Ihr findet eine antike Säule und einen Fluss. Von der Säule bis zum Fluss gehört euch die Erde*“. Spyros erzählt weiter vom kleinen Mädchen Eleni, das über der Leiche ihrer Mutter weinte. Die Flüchtlinge erscheinen also als eine Opfergemeinschaft.

Während Spyros von der Oktoberrevolution und der Vertreibung aus Russland berichtet, beginnt die erste (außerdiegetische) Off-Stimme wieder zu sprechen. Diese inszenierte Polyphonie aus On- und Off-Stimmen, die keinen Dialog miteinander führen, in Verbindung mit einer visuellen, durch den Widerspiegelungseffekt bedingten Spaltung ist im klassischen Kino nicht üblich. Die illusionsdurchbrechende Präsentationsweise des Vorspanns weist auf „Heimat“ bzw. Zugehörigkeit als etwas Utopisches hin. Dieser Eindruck wird im weiteren Handlungsverlauf bestätigt, insofern die Protagonisten nirgendwo eine „Heimat“ finden.

⁷²² *The Weeping Meadow*. R: Theo Angelopoulos. Griechenland / Italien / Frankreich 2004. Min. 00.00.12' - 00.03.30'.



Abb. 29.1. – 29.2.: *The Weeping Meadow*. R: Theo Angelopoulos. Griechenland / Italien / Frankreich 2004. Nikos Poursanidis, Alexandra Aidini. Min. 00.27.19', 00.36.41'.

In *The Weeping Meadow* sind Orte, die mit einem provisorischen Aufenthalt einhergehen, vorherrschend: Erstens das Theater, dessen Logen in Wohnappartements für die Kleinasien-Flüchtlinge umgewandelt wurden (Abb. 29.1.). Zweitens der Zug, der in den Filmen von Theo Angelopoulos nicht nur ein Verkehrsmittel ist, sondern einen Ort des Transitorisch-Vorläufigen repräsentiert (Abb. 29.2.).

Nach dem Aufenthalt im Theater zieht das Paar in eine Flüchtlingssiedlung am Stadtrand nahe am Bahnhof. Diese Siedlung ist ebenfalls kein permanenter Wohnort, denn der Staat wird sie an einen anderen Ort verlegen. Ein leeres Zugabteil ist die „*Piazza der Musiker*“, wo der Geigenspieler Nikos das junge Paar in der Künstlergemeinschaft willkommen heißt (Min. 00.37.02'–00.40.47').



Abb. 30: *The Weeping Meadow*. R: Theo Angelopoulos. Griechenland / Italien / Frankreich 2004. Min. 01.56.52'.

Die Musik in *The Weeping Meadow* ist diegetisch: Jeder Musiker meldet sich durch sein Instrument und tritt ins Filmbild ein. Der Kreis um Alexandros und Eleni herum symbolisiert die Solidargemeinschaft, die für

das Paar „Heimat“ und Familie darstellen soll. Der bewegliche Ort, wo diese Begegnung stattfindet, also das Zugabteil, kann

jedoch keine Stabilität garantieren: Die Musiker sind eine wandernde Künstlergruppe ohne festen Wohnsitz bzw. eine von der Polizei verfolgte Randgruppe.⁷²³ So können sie nicht lange einen soliden Pol im Leben des jungen Paares bilden.

⁷²³ Dies wird auch in der folgenden Szene illustriert (*The Weeping Meadow* 2004, Min. 01.13.30'–01.16.12'): In einem kaum beleuchteten Filmbild, das eine Herausforderung für das Sehvermögen des Zuschauers darstellt, verkündet Nikos einem unsichtbaren Publikum: „*Ich bin verurteilt, im Schlamm zu schöpfen. Die Kneipen akzeptieren uns nicht mehr. Sie haben Angst vor der Polizei. Wir haben uns*

Die letzte Versammlung der Musiker findet zwischen dem Bahngleis und dem Meer statt (Abb. 30). Diese Position veranschaulicht den labilen Status dieser Gruppe. Die Musiker melden sich auf ähnliche Weise. Dieses choreographische Musizieren verstummt durch die Schüsse der Polizei. Die Szene endet mit Nikos' Tod. Die Verhaftung der meisten Musiker hat die Auflösung der Gruppe zur Folge.

Die filmische Erzählinstanz suggeriert zudem die Inkompatibilität von Heimatverlust als traumatischer Grenzerfahrung und nationalistischer Meistererzählung. So nennt Nikos Thessaloniki als „Stadt der Flüchtlinge“ und bezeichnet die Vertreibung aus Kleinasien als „eine Wunde, die immer noch nicht heilen will“.⁷²⁴ Dass der Staat im Handlungszusammenhang des vorliegenden Films nicht als schützende, sondern als repressive Instanz fungiert, macht auch „Nation“ als Identifikationsoption problematisch.

Dieser Aspekt wird in den Totalen der Hafenpromenade von Thessaloniki durch die Mise-en-scène akzentuiert (Abb. 32). Das Filmbild erscheint zunächst fast schwarzweiß. Das einzige farbige Element sind die zwei griechischen Fahnen, die fast wie per Hand koloriert aussehen. Dieser Farbkontrast bzw. das Blau der Fahnen gegen einen graubraunen Hintergrund verweist auf die Asymmetrie zwischen dem National-symbol und der diegetischen Welt. Gerade am Hafen, der als Ort mit Abschied, Abfahrt, Emigration assoziiert wird, stellt sich die „Nation“ als leere Floskel heraus, die nicht mehr als kollektiver Bezugspunkt funktionieren kann.



Abb. 31-32: *The Weeping Meadow*. R: Theo Angelopoulos. Griechenland / Italien / Frankreich 2004. Min. 00.40.20', 01.27.32'.

In diesem Sinne stellt fließendes Wasser im Angelopoulos'schen Erzählkosmos ein wichtiges Transitelement dar. In den Szenen, wo Tod dargestellt werden soll, spielt der Fluss – wie im Mythos – als Grenze zwischen Diesseits und Jenseits eine zentrale

entschieden, den Tanz der Gewerkschaft im alten Bierkeller zu veranstalten. (...) Wir können singen, ohne dass uns einer die Stimme wegnimmt. Wir warten dort auf euch!“.

⁷²⁴ Ebda., Min. 00.24.55' - 00.27.84'.

Rolle. Als Beispiel sei die Beerdigungsszene erwähnt (Abb. 31). Die Trauergesellschaft segelt dem Floß mit dem Sarg des toten Spyros hinterher.⁷²⁵

Vor allem ist der Fluss in den letzten Szenen des Films von Bedeutung. Die Filmhandlung wird ins Grenzland verlegt. Die inszenierte Achronie hebt Trauma als Grenzerfahrung hervor. Eleni trauert um ihre beiden Söhne, die im Bürgerkrieg gefallen sind. Die Figur der älteren Frau (Toula Stathopoulou) dient als ihr innerdiegetischer Adressat. Ausgehend vom Urtrauma der Vertreibung aus Odessa erzählt Eleni, was sie in den letzten 13 Jahren erlebt hat. Die Wiederkehr von Phrasen und Sätzen und die Thematisierung der verschiedenen historischen Ereignisse als parallel geschehende, zuweilen zeitlich überlappende Vorgänge, verweisen auf ein nicht-bewältigtes Trauma: *„Ich habe kein Wasser, ich habe keine Seife, ich habe kein Papier, um an meine Kinder zu schreiben. Mein Name ist Eleni. Wo bringt ihr mich nun hin? Die Uniformen ändern sich. Grün, bist du Deutscher, Wächter? Alle Uniformen sind gleich, Wächter“*.⁷²⁶

Der Regisseur verzichtet also auf die Inszenierung von „Geschichte“ aus der Position einer allwissenden Erzählinstanz bzw. er lässt sie aus der subjektiven Sicht einer Filmfigur versprachlichen. „Geschichte“ gilt demnach in ihrer Totalität als nicht-repräsentierbar. Das visuelle Gedächtnis scheitert daran, ein zuverlässiges Vergangenheitsbild zu rekonstruieren. „Geschichte“ ist aus der Perspektive traumatisierter Individuen-Antihelden nur partiell erzählbar. Dieser selbstreflexive Ansatz stammt aus der frühen Phase des filmischen Schaffens des griechischen Regisseurs. Im Film *O thiasos* (*Die Wanderschauspieltruppe* / 1975) ist das Motiv des an keinem Ort gebundenen, wandernden Menschen bereits vorhanden. Der Chef der Schauspieltruppe, Flüchtling aus Kleinasien, berichtet von der Vertreibung, die nicht audiovisuell (z.B. durch eine Analepse) gezeigt wird, indem er direkt in die Kamera spricht. In *O Thiasos* fehlt der innerdiegetische Adressat.

In Anlehnung an den US-amerikanischen Traumatheoretiker Frank La Capra kann man behaupten, „Heimat“ ist bei Angelopoulos nicht verloren, sondern bezieht sich auf etwas Abwesendes, nie Existentes, daher auch nicht Visualisierbares. La Capra bemerkt: *„Paradise absent is different from paradise lost: it may not be seen as annihilated only to be regained in some hoped-for, apocalyptic future or sublimely*

⁷²⁵ Ebda., Min. 01.25.05' - 01.32.35'.

⁷²⁶ Ebda., Min. 02.22.52' - 02.27.56'.

*blank utopia that, through a kind of creation ex nihilo, will bring total renewal, salvation, or redemption. It is not there, and one must therefore turn to other, nonredemptive options in personal, social, and political life – options other than an evacuated past and a vacuous or blank, yet somehow redemptive, future“.*⁷²⁷

Elenis Übergang über den Fluss ins Niemandsland, wo ihr toter Giorgis liegt, wird als raumzeitliche Grenzüberschreitung inszeniert.



Abb. 33.1. – 33.3.: The Weeping Meadow. R: Theo Angelopoulos. Griechenland / Italien / Frankreich 2004. Min. 02.28.23' - 02.33.19'.

Die alte Flüchtlingsfrau erzählt Eleni von der letzten Begegnung der Zwillingsschwester an der Grenze. Anfang und Ende dieses Zeitsprungs erfolgen in einer Einstellung (ohne Schnitt), so dass die Analepse zwischen Realität und Vision oszilliert (Abb. 33.1. – 33.3.). Die Geschwister trauern um ihre Mutter, die tot sein soll. Wann und wie sich Elenis Tod ereignete und wie die Geschwister davon benachrichtigt werden konnten, wird von der filmischen Erzählinstanz nicht erklärt. Die Zeitebenen sind also hier äußerst diffus.



Abb. 34: The Weeping Meadow. R: Theo Angelopoulos. Griechenland / Italien / Frankreich 2004. Alexandra Aidini als Eleni. Min. 02.35.41'.

Während Eleni ans gegenüberliegende Ufer fährt, setzt die Stimme von Alexandros aus dem Off ein, der seit seiner Emigration in die USA nur als Off-Stimme präsent ist. Da der Zuschauer weiß, dass Alexandros nicht mehr lebt, pendelt seine Stimme zwischen Diesseits und Jenseits. Er liest den Brief vor, den er kurz vor seinem Tod geschrieben hatte: „Gott

sei Dank, geht es euch gut und die Heimat ist wieder frei“.

Nach dem Schnitt (Min. 02.34.53') steigt Eleni aus dem Boot aus und begibt sich zum toten Giorgis. Währenddessen erzählt Alexandros aus dem Off von seinem

⁷²⁷ Writing History, Writing Trauma. Baltimore 2001. S.57.

Traum (Abb. 34), der auch zum Titel des Films wurde.⁷²⁸ Er träumte von einer „wehenden Wiese“: Die Tränen der Wiese seien Wassertropfen auf den Blättern einer ruhigen Landschaft an einer Flussquelle. Dieses Traumbild entspricht m.E. der Sehnsucht nach „Heimat“, die im Kontext dieses Films unerfüllbar bleibt.



Abb. 35.1. – 35.3.: *The Weeping Meadow*. R: Theo Angelopoulos. Griechenland / Italien / Frankreich 2004. Min. 02.36.29' - 02.40.07'.

The Weeping Meadow endet mit der Mutter über der Leiche des Sohnes (Abb. 35.1. – 35.3.). Die Kamera fährt vorwärts zu ihr, verzichtet auf eine emotionalisierende Nahaufnahme ihres Gesichts, um nach oben zu schwenken und bei den grauen Wellen des Flusswassers stehen zu bleiben. Das Bild des fließenden Wassers suggeriert Vergänglichkeit.

Anders als Koundouros wollte Angelopoulos keinen „Kleinasien“-Film drehen. Stattdessen bettete er den Erinnerungstopos in einen weiteren historischen Horizont, wo die faschistische Metaxas-Diktatur, der II. Weltkrieg und der Bürgerkrieg als Achsen einer traumatischen Geschichte, als die Geschichte der besiegten griechischen Linken, miteinander verknüpft werden.

Das Individuum, ob Flüchtling oder einheimisch griechisch, erscheint gegenüber den Kräften der „Geschichte“ machtlos. Die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv kann nicht mehr rettend sein. Überhaupt wird die Existenz stabiler bzw. homogener Gemeinschaften bezweifelt. Die antiillusionistische Raumführung geht beim späten Angelopoulos mit einer entpolitisierenden Resignation einher. Heimatlosigkeit erscheint dabei als ein tragischer Aspekt der *conditio humana*. Der Ausweg aus der existentiellen Sackgasse ist nicht mehr möglich: Der Mensch bleibt ein Fremder in Raum und Zeit.

⁷²⁸ *The Weeping Meadow* 2004. Min. 02.35.40' - 02.36.28'.

4.2. Ein „Kleinasien“-Film ohne „Kleinasien“: *Die Siebte Sonne der Liebe* (O Evdomos Ēlios tou Erōta / Vangelis Serdaris, 2001)

4.2.1. Kurze Inhaltsangabe

Die Handlung beginnt im Dezember 1920 in einem Dorf in Arkadien, Peloponnes.⁷²⁹ Die 16-lährige Kriegswaise Aglaia wird zur Abtreibung ihres unehelichen Kindes und zum Verlassen des Heimatdorfs gezwungen. In Athen findet sie Arbeit als Dienstmädchen im großbürgerlichen Haus des königstreuen Offiziers Dimitrios und seiner Frau Elena. Dort wird sie vom kinderlosen Ehepaar und dem Ordonnanzsoldat Perikles begehrt. Zunächst zwingt der Major Aglaia zum Beischlaf hoffend, dass sie von ihm schwanger wird. Nach Dimitrios' Abreise zur kleinasiatischen Front geht die Majorin eine homoerotische Beziehung mit Aglaia ein, was Aglaia zur Verbesserung ihrer sozialen und finanziellen Lage verhilft.

Nach dem Zusammenbruch der Front kehrt Dimitrios als Kriegsinvalider zurück. Perikles betreut den Major auf freiwilliger Basis. Dimitrios nimmt wahr, dass Aglaia von ihm nicht schwanger wurde und nun Liebhaberin seiner Frau ist. Obwohl er vor dem Krieg die Beziehung zwischen Aglaia und Perikles verboten hatte, willigt er nun ein. Die Hochzeit findet im Haus statt und die Jungvermählten emigrieren nach Amerika. Dimitrios entfernt sich von seinem früheren sozialpolitischen Umfeld und weigert sich, für seine ehemaligen politischen Freunde einzutreten. Sein Selbstverlust bewegt ihn dazu, seine Uniform zu verbrennen und Selbstmord zu begehen.

Die Siebte Sonne der Liebe handelt zwar von „Kleinasien“, ohne aber blutrünstige Türkenfiguren und melodramatische Fluchtsequenzen zu zeigen. Anders als bei Grigoriou und Koundouros, verweist der Titel des Serdaris-Films überhaupt nicht auf den Erinnerungstopos „Mikrasiatikē Katastrophē“. Der Fokus liegt nicht auf dem Opfersein der Flüchtlinge, sondern auf den innergriechischen Missständen, die zur nationalen Tragödie geführt haben sollen. Die Figuren des Films – alle einheimische Griechen – sind Opfer und zugleich an ihrem Opfersein schuldig.

Obleich die Details der Vertreibung aus Kleinasien erspart werden, ist der Serdaris-Film der einzige im audiovisuellen „Kleinasien“-Corpus, der die Exekution der

⁷²⁹ Der Zuschauer wird darüber durch einen Zwischentitel am Anfang des Films informiert. Vgl. O Evdomos Ēlios tou Erōta. R.: Vangelis Serdaris. Griechenland 2001. Min. 00.01.20'.

Sechs visualisiert.⁷³⁰ Dadurch wird ein Repräsentationstabu gebrochen.⁷³¹ Durch den Verzicht auf eine nostalgische Inszenierung der „verlorenen Heimat“ und das Einbeziehen der Fehlentscheidungen der griechischen Oberschicht in den Plot wird die „Nation“ als kollektive Identifikationsoption in Frage stellt.

Der Film, mit dem sich die Forschungsliteratur noch kaum befasst hat, erhielt beim Thessaloniki-Kinofestival von 2001 verschiedene Auszeichnungen.⁷³²

4.2.2. „Gender“ als das Fremde in der „Nation“

„Der Postmodernismus verabsolutiert den Relativismus und essentialisiert die Differenz“, schreibt Tzvetan Todorov.⁷³³ Während Identitätsstiftung im Nationalismus durch die diskursive Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem erfolgt, wird das Fremde in postmodernen-postkolonialen Ansätzen nicht außerhalb, sondern innerhalb der „Nation“ positioniert. Der Fokus auf kultureller Differenz und Hybridität soll die Ambivalenzen der „Nation“ aufzeigen.

Ein Hauptvertreter dieser Denkrichtung, Homi Bhabha, lehnt „Nation“ als *„eine empirische soziologische Kategorie oder eine ganzheitliche kulturelle Größe“* als essentialistischen Trugschluss ab. Bhabha sieht in diesem beliebten Konzept der Moderne nur eine *„narrative Strategie“*: *„Als Apparat symbolischer Macht bewirkt sie ein andauerndes Flottieren von Kategorien wie Sexualität, Klassenzugehörigkeit, territoriale Paranoia oder ‚kulturelle Differenz‘ im Akt des Schreibens einer Nation. In dieser De-plazierung und Wiederholung tritt die Nation als Maß der Liminalität der kulturellen Moderne zutage“*.⁷³⁴

Der Grund für diese innere Ambivalenz bzw. „DissemiNation“ ist nach Bhabha

⁷³⁰ Im November 1922 fand der sog. „Prozess der Sechs“ (Dikē tōn Ex) statt. Einzelne Vertreter der politischen und militärischen Führung des Landes mussten für die Niederlage in Kleinasien vor Gericht verantworten. Aus den insgesamt acht Angeklagten wurden sechs (Gounaris, Protopapadakis, Stratos, Theotokis, Baltatzis, Chatzianestis) zum Tode verurteilt und am selben Tag hingerichtet (15.11.1922). Dazu vgl. das Buch von Jiannis Kapsis: *Ἐ Dikē tōn Ex. 60 ēmeres, pou allaxan mia hōra, ena lao* (Der Prozess der Sechs. 60 Tage, die ein Land und ein Volk verändert haben). Athen 2011.

⁷³¹ O Evdomos Ēlios tou Erōta 2001. Min. 01.44.28' - 01.46.33'.

⁷³² Vgl. http://www.tainiothiki.gr/v2/lang_en/filmography/view/1/780/ (10-10-2014).

⁷³³ Die Angst vor den Barbaren. Kulturelle Vielfalt versus Kampf der Kulturen. Bonn 2011. S.235.

⁷³⁴ Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000. S.209.

nicht die Existenz anderer Nationen.⁷³⁵ Nach Bhabha ist die „Nation“ also in sich gespalten: *„Die in Sich / Selbst getrennte Nation, die ihrer ewigen Selbsterzeugung entfremdet wurde, wird zu einem liminalen, bedeutungskonstituierenden Raum, der intern durch den Diskurs von Minoritäten gekennzeichnet ist, durch die heterogenen Vorgeschichten rivalisierender Völker, antagonistischer Autoritäten und spannungsgeladener Verortungen kultureller Differenz“*.⁷³⁶ Dass das Heterogene bzw. Fremde bereits im Moment der Diskursivierung auftaucht, lässt die Hegemonie der „Nation“ als einen äußerst labilen Zustand erscheinen.

In dieser Lesart bewirken Genderkonstruktionen das Gegenteil wie im Nationalismus, wo das Weibliche die Einheit der „Nation“ zu verkörpern hat. Frauen sowie Migranten und Minderheiten bilden bei Bhabha marginale Stimmen, die kulturelle Differenz signalisieren. Dadurch entstehen *„nationale Gegen-Geschichten“*, *„welche ständig die – wirklichen und begrifflichen – totalisierenden Grenzen der Nation zur Sprache bringen oder verwischen“*. Dieses dekonstruktive Moment ist nach Bhabha ein der Nationsbildung inhärentes Element: *„Denn die politische Einheit der Nation besteht in einem ständigen De-plazieren des Unbehagens über ihren ‚unheilbar‘ pluralen modernen Raum, was dazu führt, dass die moderne nationale Territorialität in der archaischen, atavistischen Zeitlichkeit des Traditionalismus repräsentiert wird“*.⁷³⁷

So erscheint ein transkultureller Forschungsansatz, der nach dem Zusammenwirken multipler Identitätsaspekte (*nation, gender, class*) fragt, hilfreich.⁷³⁸ In den vorigen Kapiteln dieser Dissertation ist die Rolle von „Gender“ als soziokultureller Konstruktion bei der Diskursivierung von „Nation“ bereits erläutert worden. Wenn Eigenes und Fremdes im Rahmen einer *„Nationalisierung der Geschlechter“* bzw. *„Vergeschlechtlichung von Nationen und Nationalitäten“*

⁷³⁵ Bhabhas Begriff „DissemiNation“ geht offenbar auf Derridas poststrukturalistische Begrifflichkeit zurück.

⁷³⁶ Homi Bhabha: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000. S.220-221.

⁷³⁷ Ebda., S.222.

⁷³⁸ Gabriele Dietze plädiert für ein reflexives transkulturelles Vorgehen, das Konzepte wie Maskulinität, Eurozentrismus und Whiteness kritisch hinterfragt und relativiert: *„Es will die Vorstellung einer vermeintlichen Geschlossenheit und ethnischen Reinheit von über Abstammung definierten ‚Kulturen‘ im Zuge der Globalisierung überwinden und die Anerkennung unterschiedlicher Identitätsformen innerhalb einer Gesellschaft vorantreiben. (...) Die Vorstellung hebt auf die de facto Existenz hybridisierter Kulturen ab und sieht in der Vermischung eine Möglichkeit der De-Hierarchisierung von Differenz“*. Vgl. „Intersektionalität und Hegemonie(selbst-)kritik“. In: Gippert u.a.: Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven. Bielefeld 2008. S.39-40.

konstruierbar sind,⁷³⁹ dann können Geschlechtslosigkeit bzw. *queer*-Zustände im Nationalismus nicht erwünscht sein.

Zentral bei der Konstruktion des Weiblichen im typischen nationalistischen Narrativ sind zum einen die Rolle der Frau bei der biologischen Reproduktion der Nation und zum anderen ihre Exklusion aus dem öffentlichen Leben, das dem „rationalen“ Männlichen überlassen wird. Mütterlichkeit, Erdverbundenheit, Natürlichkeit und Fertilität erscheinen damit als die wichtigsten Eigenschaften idealer Weiblichkeit im Sinne der „Nation“. Nicht die persönliche Erfüllung der Frau, sondern ihre Opferbereitschaft wirkt erlösend und macht die „Nation“ fürs Männerkollektiv zum verteidigungswerten Ideal.

Diese klare Geschlechtsdifferenzierung macht jedoch zugleich das Weibliche zum Anderen des Männlichen bzw. zum Fremden innerhalb des Eigenen, wie Nira Yuval-Davis bemerkt: *„Women usually have an ambivalent position within the collectivity. On the one hand, as mentioned above, they often symbolize the collectivity unity, honour and the raison d' être of specific national and ethnic projects, like going to war. On the other hand, however, they are often excluded from the collective ‚we‘ of the body politic, and retain an object rather than a subject position. In this sense the construction of womanhood has a property of ‚otherness‘“*.⁷⁴⁰

Bei Serdaris hat „Gender“ genau diese *Otherness*-Funktion, auf die Yuval-Davis eingeht, und dient als Ausgangspunkt, sich mit dem Erinnerungstopos „Kleinasiatische Katastrophe“ kritisch auseinander zu setzen. Mit diesem Zusammenhang befasse ich mich im Folgenden.

4.2.3. Identität und Differenz in *Die Siebte Sonne der Liebe*

4.2.3.1. Frauen- vs. Männergemeinschaften

Im Film wird eine patriarchalische soziale Ordnung mit klar unterscheidbaren männlichen und weiblichen Tätigkeitsbereichen inszeniert. In der Klavierszene steht die Frauengesellschaft im Vordergrund: Es handelt sich um eine schweigende Frau-

⁷³⁹ Vgl. Gippert/Götte/Kleinau: Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven. Bielefeld 2008. S.15.

⁷⁴⁰ Gender & Nation. London 1997. S.47.

enversammlung aus höherer sozialer Schicht, die Klavier spielen und Tee trinken (Abb. 36.1.).⁷⁴¹ Der Frauenwelt steht die Männergesellschaft gegenüber (Abb. 36.2.).⁷⁴²



Abb. 36.1. – 36.2: O Evdomos Ēlios tou Erōta 2001. R: Vangelis Serdaris. Griechenland 2001. Frauen vs. Männer. Min. 00.24.58', 00.58.24'.

Die Männer, Politiker und höhere Offiziere, diskutieren über den Verlauf des kleinasiatischen Feldzugs. „Gender“ bestimmt die soziale Position der jeweiligen Gruppe: Als Vernunftwesen verfügen die Männer über logisches Denken, was sie zur Teilnahme am politischen Diskurs befähigt, während Frauen die Stimme total abgesprochen wird. Körperlicher und musikalischer Ausdruck, die zum Bereich der Emotion gehören, werden dagegen dem Weiblichen zugeschrieben.

Der Gegensatz zwischen männlicher Rationalität und weiblicher prälogischer, fast mythischer Denkweise wird auch in der Balkonszene visualisiert.⁷⁴³ Das Majorpaar hat eine Familienbekannte zu Besuch. Elena bemerkt, die Schwalben hätten jenes Jahr (1922) ihr Nest am westlichen und nicht wie üblich am östlichen Balkon gebaut. Sie fragt sich, ob dies ein Zeichen für den Verlust Kleinasiens, das im Osten liege, sei. Die Vermutung, die Schwalben hätten die Fähigkeit, eine bevorstehende Katastrophe zu ahnen, basiert anscheinend nicht auf logischem Denken, sondern auf einem archaisch-animistischen Glauben an eine beseelte Natur. So wendet der Major ein, die Schwalben könnten weder Außenpolitik machen noch über Griechenlands nationale Fragen entscheiden.

Die Regie unterstreicht diese gegensätzlichen Perspektiven. In den ersten Einstellungen der Szene bilden die drei Figuren ein Dreieck. Dessen Gipfel bildet die Figur

⁷⁴¹ O Evdomos Ēlios tou Erōta 2001. Min. 00.23.30' - 00.25.10'.

⁷⁴² Ebda., Min. 00.54.22' - 00.58.37'.

⁷⁴³ Ebda., Min. 00.30.32' - 00.33.15'.

des Dimitrios im Bildhintergrund (Abb. 37.1.). Anschließend wird er in halbnahen frontalen Einstellungen gefilmt, die die souveräne Position des Mannes visualisieren (Abb. 37.2.).

Die Königskrone auf seiner Kopfbedeckung, ein unbestreitbares Machtsymbol, ist dabei klar sichtbar. Die Frauenfiguren befinden sich dagegen während der ganzen Szene im Mittelfeld, sitzend, ohne sich zu bewegen. Ihre Körper sind seitwärts gedreht, um zu ihm zu blicken.



Abb. 37.1. – 37.2.: O Evdomos Ēlios tou Erōta 2001. R: Vangelis Serdaris. Griechenland 2001. Min. 00.31.49', 00.32.32'.

Die in diesem Film konstruierten Genderbilder erfüllen m.E. keine bestätigende Funktion, sondern untergraben eher das nationalistische Narrativ. Wie im nächsten Unterkapitel zu zeigen ist, wird bei Serdaris eine Welt inszeniert, die schon Risse aufweist bzw. sich in einer DissemiNationsphase (im Sinne Bhabhas) befindet.

4.2.3.2. Deviante Sexualität

Obschon die Frauenfiguren dieses Films in einer patriarchalischen Welt leben, weichen sie vom Frauenideal der moralisch tadellosen Frau und Mutter, wie dieses z.B. bei Grigoriou inszeniert wird, erheblich ab. Sie sind beispielsweise nicht in der Lage, sich als Mütter zu verwirklichen. Es fehlt also an Kinderzeugungsakten, die in einem nationalistischen Kontext auf die Vitalität und die Zukunftsperspektive der „Nation“ verweisen würden.

Der Film beginnt mit einem Abtreibungsritual.⁷⁴⁴ Aglaia wird zur Abtreibung ihres unehelichen Kindes gezwungen. Bei dieser arkadischen Walpurgisnacht erscheinen

⁷⁴⁴ O Evdomos Ēlios tou Erōta 2001. Min. 00.01.17' - 00.03.40'.

Aglaias Mutter, Großmutter und die anderen Frauen des Dorfs, die nicht mehr im Zeugungsalter sind und darum keine Verkörperungen idealer Weiblichkeit darstellen, wie ein grotesker Hexenchor. Die schwarz gekleideten Figuren tanzen wie Mänaden um das Feuer herum und verteufeln Aglaias ungeborenes Kind. Die arkadische Natur, aus deren Früchten und Kräutern das Abtreibungsgetränk hergestellt wird, erscheint also hier nicht als regenerierende, sondern als tötende Mutter. In der nächsten Szene brennt die Großmutter im Haus Weihrauch ab, um das Böse, das mit Aglaias Schwangerschaft über der Familie hergefallen ist, auszutreiben.

Nicht nur darf Aglaia keine Mutter werden, sondern sie muss auch ihre „Heimat“ verlieren. Im Haus des Majorpaares ist sie „*the social other*“. So wird sie *nolens volens* zum passiven Lustobjekt zuerst des Majors und dann seiner Frau. Die filmische Erzählinstanz übernimmt den voyeuristischen homoerotischen Blick der begehrenden Majorin, die durch Spiegel, offene Türen und andere sichtbare Kadrierungen das Objekt ihres Begehrens (Aglaia) beobachtet.

Die gleichgeschlechtliche Beziehung zwischen Elena und Aglaia ist m.E. ein Emanzipationsakt gegen eine starre patriarchalische Gesellschaftsstruktur. Das Weibliche beansprucht emotionale und finanzielle Autarkie: Die Majorin versichert Aglaia, dass es den beiden ohne den Major hervorragend gehen werde und eröffnet ihr ein Bankkonto. Die Erwartung eines bedingten sozialen Aufstiegs erscheint Aglaia viel vorteilhafter als Schwangerschaft und Familiengründung.

Die Beherrschung des Körpers des Dienstmädchens wird hier also zum Machtfeld. Die Majorin rächt sich an ihrem Mann, indem sie seine Geliebte in Anspruch nimmt. Durch dieses als männlich anmutende Verhalten gelingt es der aus der Politik ausgeschlossenen Ehefrau, ihren autoritären Gatten zu entmachten. Nach Dimitrios' Rückkehr aus Kleinasien richtet sich Elena zwar nach der Etikette und bleibt an seiner Seite, aber ihr nonverbales Verhalten signalisiert ihren Genuss seines Verfalls. So ist sie nicht in der Lage, ihren emanzipatorischen Schritt gegen ihren Gatten auf der Ebene der Rede zu formulieren. Indem sie nach wie vor mit dem Körper bzw. Gefühl reagiert (bzw. nicht agiert), bleibt sie in der alten Ordnung befangen, woran sie am Ende – genauso wie er – scheitern muss.

Die Sexualisierung der Macht impliziert im Kontext dieses Films, dass Macht, abschließliches Privileg der Oberklasse, mit Potenz und Virilität einhergeht. Umgekehrt

signifiziert Potenzverlust Feminisierung und Entmachtung. Da Dimitrios weder mit seiner Frau noch mit dem Dienstmädchen Nachwuchs zeugen konnte, muss er eingestehen, sowohl an der Front als auch in seinem Haus besiegt worden zu sein.

In Anlehnung an Bhabha darf angenommen werden, dass Elenas marginale Stimme, die antagonistisch zur dominanten Stimme ihres Mannes fungiert, kulturelle Differenz produziert. Dies dekonstruiert die angenommene nationale Gemeinschaft von innen her. Andererseits fungiert die Inszenierung einer gleichgeschlechtlichen Beziehung als Gegenbild zur Konstruktion idealer Zweigeschlechtlichkeit, wie im nationalistischen Diskurs der Fall sein soll. Die Fremdheit des Weiblichen erscheint hier als Symptom einer dekadenten Welt, kurz vor deren Zusammenbruch.

In der nationalistisch-patriarchalischen Welt des Films verkörpern Frauen nur oberflächlich die Einheit der „Nation“. In Wirklichkeit werden sie vom dominanten Männerkollektiv erniedrigt und diskriminiert. Die Beziehung des Majorpaares zeigt dies in exemplarischer Weise. Männer- und Frauenwelt sind also nicht miteinander verbunden, sondern stehen als parallele Gesellschaften, sogar als Antagonisten gegeneinander. In *Die Siebte Sonne der Liebe* fungiert die lesbische Liebe als Protest und nicht zum voyeuristischen Genuss des männlichen Zuschauers, wie im erotischen Film.

4.2.3.3. *Nation* und *class*: Die Spaltung der Nation

Differenz innerhalb der „Nation“ wird in *Die Siebte Sonne der Liebe* nicht nur durch Gender-, sondern auch durch soziale Unterschiede suggeriert. Auf der Basis des sozioökonomischen Status und der militärischen Hierarchie lassen sich zwei ungleichwertige soziale Gruppen unterscheiden: auf der einen Seite die privilegierte Oberschicht und auf der anderen das „Volk“, das von der ersteren als Knechte bzw. Untertanen behandelt werden. Das Recht auf erotisches Begehren ist hier keine Sache der freien individuellen Wahl, sondern ist sozialbedingt und bleibt den Machthabern vorbehalten.

Perikles, der Ordonnanzsoldat des Majors, begehrt Aglaia und will sie heiraten. Seine Sehnsucht nach dem Körper der geliebten Frau muss unerfüllt bleiben, denn das Majorpaar verbietet ihm den Zugang zu ihr. Perikles wird deswegen von Dimitrios

sogar körperlich bestraft.⁷⁴⁵ Der Major erachtet sein Verhalten gegenüber Perikles keinesfalls als tadelnswert: „*Die Menschen, die uns bedienen, die bestrafen wir, so dass sie uns gehorchen und wir ehren sie, so dass sie uns besser bedienen*“, meint er.⁷⁴⁶

Da er die Bedingungen für Sühne und Versöhnung diktiert, zwingt er seine Ordonnanz zum gemeinsamen Abendessen.⁷⁴⁷ In dieser Szene werden die zwei ungleichberechtigten Figuren an den zwei Enden eines langen Tisches positioniert, was die soziale Distanz zwischen ihnen visualisiert. Der Major hat keine Absicht, sich bei Perikles zu entschuldigen und verlangt, dass sich Perikles bei Aglaia entschuldigt und sie von nun an wie eine Heilige behandelt. Der Major bietet Perikles Geld, um zu den Prostituierten zu gehen. Auf diese Weise normiert er die Sinnlichkeit seines Unterlegenen. Obwohl Perikles biologisch ein Mann ist, verliert er an „Männlichkeit“, solange er über seine Sexualität nicht frei verfügen darf. Auf transkultureller Ebene trägt *gender* in diesem Fall zur Konstruktion von *class* bei.

Diese Figurenkonstellation verweist auf eine komplexe, mit „Nation“ nicht kompatible soziale Ordnung. Anstelle der horizontal strukturierten, homogenen imaginären Gemeinschaft inszeniert der Film eine vertikal gegliederte und durch klar definierte Machtverhältnisse geprägte griechische Gesellschaft. *Otherness*, in anderen Film- und Fernsehbeispielen vom exotisch-Fremden verkörpert und außerhalb des Eigenen positioniert, wird bei Serdaris nicht externalisiert, sondern ins Innere der „Nation“ verlagert. Der Fokus auf inneren Asymmetrien erlaubt die Annahme, dass keine externen Faktoren (wie z.B. die Türken, die Großmächte usw.) für die Niederlage in Kleinasien verantwortlich zu machen sind.

Sowohl die Herrscher als auch die Beherrschten werden in diesem Kinofilm mit kritischem Blick betrachtet. Die Oberklasse strebt die Aufrechterhaltung ihrer politischen Hegemonie an und wird als eine moralisch dekadente Welt inszeniert.

Das sog. „Volk“ wird ebenfalls nicht idealisierend dargestellt. Die Dorfgemeinschaft besteht nicht aus potentiellen nationalen Helden, sondern aus Menschen, die ein Exilleben im eigenen Lande führen. Sie sind verarmt, ungebildet, abergläubisch und dem ideologischen Machtapparat der Herrscherklasse völlig unterworfen. Bei

⁷⁴⁵ O Evdomos Ēlios tou Erōta 2001. Min. 00.28.10' - 00.30.30'.

⁷⁴⁶ Ebda., Min. 00.34.20'.

⁷⁴⁷ Ebda., Min. 00.34.52' - 00.38.12'.

Serdaris wird kein Klassenkampf im marxistischen Sinne dargestellt, denn die unterdrückten Klassen haben kein Klassenbewusstsein. Sie hoffen nicht auf eine Verbesserung ihres Zustandes, sondern bestenfalls auf die Gunst der Machthaber. So bittet etwa Lamprini, Aglaias Mutter, um die Vermittlung des Königs, damit ihre Tochter eine Arbeit als Dienstmädchen findet. Mit dem Argument der Taufe ihres jüngsten Sohnes vom König selbst und des „Heldentodes“ ihres Mannes in den Balkankriegen bemüht sie sich um eine schlechtbezahlte Stelle für ihre Tochter.

Die Nachtviertelszene zeigt exemplarisch den Verfall des „Volkes“, das sich in verrauchten Lokalen betrinkt, Karten spielt und mit Prostituierten schläft.⁷⁴⁸ Anders als die großbürgerliche Gesellschaft vergnügt sich das „Volk“ mit orientalischen Melodien. Eine Low-Key-Beleuchtung setzt eine Gegenwelt in Szene, die zwar wie ein Negativ der „hohen“ Klaviergesellschaft erscheint, aber nicht weniger dekadent ist.

Es lässt sich also folgern, dass das Element der Klassenzugehörigkeit neben „Gender“ die Identitäten der Filmfiguren prägt und deren Hybridität verstärkt.

4.2.4. Raumbilder und Schauplätze

4.2.4.1. Dekonstruktion der Provinzidylle

Dorf- und Bauerngemeinschaften sollen üblicherweise die „Nation“ hypostasieren. Aglaias Heimatdorf Asea in der zentralpeloponnesischen Provinz Arkadien hat dennoch kaum etwas mit „Arkadien“ bzw. dem agrarromantischen Paradies der pastoralen Dichtung zu tun. Die Provinz repräsentiert bei Serdaris – fast wie im deutschen Anti-Heimatfilm – eher einen *locus terribilis* als einen *locus amoenis*.

Die Dorfgesellschaft, in die Aglaia hineingeboren wurde und deren Werte sie verinnerlicht hat, hat nichts Heimisches. Im Gegenteil geht es um eine klaustrophobische Welt mit starren Regeln, die das Individuum zur Anpassung zwingt. Normverstöße oder Veränderungen des Vertrauten werden nicht gern gesehen. Statt die Vertreibung aus Kleinasien zu visualisieren, inszeniert der Film von Vangelis Serdaris Aglaias Abtreibung und Ver-treibung aus ihrem in Griechenland gelegenen Heimatdorf, weil sie gegen die gültigen Sittlichkeitsregeln verstoßen hat.

⁷⁴⁸ Ebda., Min. 00.38.14' - 00.42.27'.

In beiden Aseaszenen am Anfang des Films werden keine homogenen Räume, sondern lediglich Raumteile gezeigt. Die Farbwahl (Vorherrschaft von graugrünen Tönen) und die Abwesenheit von Musik verstärken den Eindruck des ungastlichen Ortes. Weil Serdaris keine Naturidylle inszenieren wollte, wird Natur in seinem Film nur bei Nacht gezeigt.

4.2.4.2. Die großbürgerliche Villa: Ein soziales Milieu und seine Dekonstruktion

Nicht Kleinasien, sondern das Haus des Majors mit dem schweren altmodischen Mobiliar ist der eigentliche Schauplatz dieses Filmes. Am Stadtrand Athens gelegen, repräsentiert der Mikrokosmos der Villa die hierarchisierte soziale Ordnung der Athener Gesellschaft. Es ist also nicht nur *lieu*, sondern auch *milieu*, in dem jedes Individuum seinen genauen Platz hat. Im Sinne der Verräumlichung der sozialen Hierarchie wohnen die Herren im Obergeschoss und das Dienstpersonal im Untergeschoss. Dieses komplexe soziale Milieu wird durch die entsprechenden Raumkonstruktionsstrategien visualisiert: Der Raum wird anhand von offenen Türen, Spiegeln usw. zerteilt oder verdoppelt und durch die Übernahme des Blicks der Figuren auch subjektiv wahrgenommen. Der Bildhintergrund ist dabei nicht nur Kulisse, sondern wird in die Handlung einbezogen.

Die Katastrophe in Kleinasien ist der Katalysator für die Dekonstruktion der oben beschriebenen sozialen Ordnung. Nach seiner Rückkehr aus der Front lebt der Major in selbstgewählter Isolation vom sozialen Milieu. Dimitrios lässt sich nicht einmal an seinem Namenstag (26. Oktober) blicken. Das körperliche Trauma, also das verlorene Bein, stellt die Somatisierung einer tiefen existentiellen Krise dar, die zum Identitätsverlust und Selbstmord des Protagonisten führen wird.

Ein Höhepunkt bei diesem allmählichen Entfremdungsprozesses ist die Szene, in der Dimitrios seine Uniform, Symbol seiner sozialen Klasse und Machtposition, verbrennen lässt.⁷⁴⁹ Der Zeitpunkt dieser Entscheidung ist das Eintreffen der Nachricht, dass die venizelostreuen Revolutionäre, in ihrer Mehrheit höhere Militärs, die sechs Verurteilten hinrichten ließen. Weder ist Dimitrios mit der Hinrichtung einverstanden noch möchte er seinen Gegensatz dazu öffentlich zeigen. Das Verbrennungsritual

⁷⁴⁹ O Evdomos Ēlios tou Erōta 2001. Min. 01.46.32' - 01.48.57'.

wird im Detail gezeigt: Dimitrios bringt die Uniform auf den Balkon des Obergeschosses und befiehlt Perikles, diese mit Öl zu begießen und anzuzünden: *„Diese Uniform wurde heute derart beschämt, dass sie nicht mehr existieren darf. Sie muss aufhören zu existieren“*, meint er.

Durch die Verbrennung seiner Uniform entledigt sich Dimitrios seiner früheren Subjektidentität und dem damit einhergehenden sozialen Status. Von nun an wird er in Zivilkleidung gezeigt. Seinem ehemaligen Freund Nikandros erklärt er, warum er zu seinem früheren Selbst nicht mehr zurückfinden kann: *„Ich bin schon weg, Nikandros. Ich bin woanders. Ich kann an nichts mehr teilnehmen. (...). Ich bin nun ein Fremder. Ich bin mit den Tausenden, die ihre Knochen auf der Salzigen Wüste hinterlassen haben. Ich habe erlebt, wie mein Bein den Hunden zugeworfen wurde. Ich gehöre nicht mehr hierher“*.⁷⁵⁰

Durch die Fronterfahrung wird Dimitrios fremd im eigenen Land bzw. Haus, different, alteritär. Vor seinem Freitod sorgt er durch die Heirat von Aglaia und Perikles für die Wiederherstellung der moralischen Ordnung, die mit der homosexuellen Beziehung seiner Frau mit Aglaia gestört wurde. Da „Heimat“ fremd wurde, muss das Paar in der Fremde (in Amerika) eine neue suchen.

Die Majorvilla bleibt am Ende fast ohne Bewohner. Die seelische Zerrüttung der Akteure nach der Kleinasiatischen Katastrophe führte zur Destabilisierung der bestehenden Ordnung. Diese Krise hatte auch kollektive Dimensionen: Aus dem Standpunkt der frühen 2000er Jahre inszeniert der Serdaris-Film den Zusammenbruch des Ideologems der Großen Vision, die jahrzehntelang als zentrale Orientierungsachse des neugriechischen Staates fungiert hatte.

4.2.4.3. Diskurs-Ort „Kleinasien“ als türkenloses Narrativ

In *Die Siebte Sonne der Liebe* ist „Kleinasien“, der historische Rahmen der Handlung, kein Schauplatz, sondern nur Erzähltopos. „Kleinasien“ wird – bis auf einige Einstellungen aus der Kriegsfront – nicht verbildlicht. Im Rahmen dieses illusionsdurchbrechenden Gestus lässt die filmische Erzählinstanz Dimitrios als innerdiegeti-

⁷⁵⁰ Ebda., ca. Min. 01.49.55’.

schen Narrator vom tragischen Ausgang des Feldzuges berichten. Dagegen darf das „Volk“ (z.B. Aglaia und Perikles) den „Kleinasien“- Diskurs nicht aktiv mitgestalten, sondern nur den fremden Diskurs der Machteliten konsumieren (z.B. durch das Medium Zeitung). Der Major spricht mit Perikles und Aglaia nur über ihre privaten Angelegenheiten und nie über „Kleinasien“. Unter diesen Umständen wird „Kleinasien“ als gemeinsames Projekt der „Nation“ in Frage gestellt.

Darüber hinaus gehört „Kleinasien“ nicht zur Lebenswelt der Filmfiguren, sondern wird im Anderswo situiert. Auf die Inszenierung einer kleinasiatischen Lebenswelt, wie z.B. in den Koutsomytis-Fernsehfällen der Fall ist, wird hier verzichtet.

Für die kriegsmüden griechischen Soldaten ist „Kleinasien“ ein verfluchter Ort.⁷⁵¹ Für den Major und die politisch-militärischen Eliten der Zeit ist „Kleinasien“ ein zu annektierendes Territorium. Dabei ging es jedoch kaum um „Ionien“ bzw. die angenommene alte kulturelle „Heimat“ auf der anderen Seite der Ägäis oder die Rettung der kleinasiatischen Griechen vor den Truppen Kemals. Das Hauptanliegen der Royalisten war, von den politischen Gegnern nicht als nationale Verräter beschuldigt zu werden, wodurch ihre Machtposition ins Wanken geraten könnte.

Am deutlichsten kommt dies in der oben analysierten Szene der Männerversammlung im Haus des Majors zum Ausdruck. Die Vertreter der politischen und militärischen Führung diskutieren über den weiteren Verlauf des Feldzuges. Dimitrios plädiert für die Fortsetzung des Feldzuges trotz der Niederlage der griechischen Armee bei Eşki Şehir. Er argumentiert, die Verstärkung des Kleinasienheers werde Atatürk zum Waffenstillstand zwingen, das Prestige der griechischen Armee wiederherstellen und Griechenland den Respekt und die Akzeptanz der anderen europäischen Staaten verschaffen. Die Fortsetzung des Krieges erscheint auch den meisten Anwesenden als die einzige Option. Sollte das kleinasiatische Griechentum im Falle eines Rückzugs den Türken zum Opfer fallen, dann werde die griechische Öffentlichkeit auf die Machthaber des Landes wütend sein. Und dann, so heißt es, werde nicht nur die Regierung und die Leitung der Armee, sondern auch der Status Quo, sogar der König bedroht.

Realistischere Stellungnahmen werden dabei kaum erhört, wie z.B. General Ioannous Einwand, dass die internationale Diplomatie gegen Griechenland eingestellt sei

⁷⁵¹ In der vorher erwähnten Balkenszene bittet Frau Oikonomou um Dimitrios' Vermittlung, so dass ihr Neffe nicht nach Kleinasien versetzt wird. Der Major zeigt kein Verständnis.

bzw. Franzosen, Italiener und die junge Sowjetunion an Atatürks Seite stünden. Ein Anwesender gibt zu bedenken, wie gefährlich ein unendlicher Krieg wäre: „*Nicht nur, wird es keinen König mehr geben, sondern kein Griechenland*“. Die anderen lehnen diese Stellungnahme ausdrücklich ab.

General Ioannou ruft zum Rückzug der griechischen Armee in die Izmir-Region auf, „*denn nur bis dahin können wir*“ und „*alles andere sind nur Worte*“. Sich vom Ideologem der Großen Vision distanzierend, bezeichnet er König Konstantin als einen „*herrschaftstüchtigen König und Phantasten*“, der in der Uniform des Paläologos zur Zurrückeroberung Konstantinopels galoppiere. Dessen Gefolgsleute hätten – so Ioannou – keine eigene Meinung oder seien nicht bereit, diese laut zu sagen, um ihre Ämter nicht zu verlieren. Die Versammlung ist nicht bereit, einen solchen Standpunkt zu akzeptieren. Der Gastgeber findet Ioannous Worte beleidigend und fordert ihn, das Haus zu verlassen.

Durch die Fronterfahrung erlebt Dimitrios die Kluft zwischen Diskurs und Realität. Nun ist „Kleinasien“ nicht mehr ein abstrakter Ort, eine zu erobernde Region auf der Karte, sondern eine Grenzerfahrung, die ihre Spuren auf seinem Körper hinterlässt. Die Frontsequenz, die als einzige in quasi schwarzweißer Fotografie gedreht wurde, endet mit dem schwer verletzten Major, der Perikles bittet, ihn zu töten und dann sich um die eigene Rettung zu bemühen.⁷⁵²

Nach Dimitrios' Rückkehr wird „Kleinasien“ zum Objekt seines obsessiven Erzählens. Der Exodus der besiegten griechischen Armee gen Westen und des Elends der vertriebenen Zivilbevölkerung wird nicht inszeniert, sondern aus der subjektiven Perspektive eines Verwundeten wiedergegeben, der sein Bewusstsein immer wieder verlor und daher das Geschehen in seiner Ganzheit nicht nachvollziehen konnte. Dimitrios schildert den 15-tägigen Marsch von Kütahya nach Dikeli, das Elend der kleinasiatischen Zivilisten, die die besiegte griechische Armee und ihre Auftraggeber verfluchten, das Zerschießen von Dimitrios' Bataillon von der türkischen Artillerie, seine Rettung von Perikles. Der Erinnerungsbericht des Majors ist kein Monolog, sondern hat einen einzigen Zuhörer, den General Ioannou.⁷⁵³

Im Gegensatz zu den anderen „Kleinasien“-Filmen gehören die inneren politischen Entwicklungen zu den Schwerpunkten dieses Films. Nun steht der Schulddis-

⁷⁵² O Evdomos Ēlios tou Erōta 2001. Min. 01.16.37' - 01.19.20'.

⁷⁵³ Ebda., Min. 01.34.39' - 01.38.05'.

kurs der Revolutionären im Vordergrund, der die Verantwortung für den negativen Ausgang des Feldzugs den Royalisten zuschreibt. Die Verhaftung der Regierung im September 1922 wird gezeigt. Ein Untertitel informiert den Zuschauer, dass die verhafteten Politiker des Hochverrates beschuldigt werden.⁷⁵⁴ Der revolutionäre Diskurs diktiert das Urteil des Militärgerichts, das im Hinrichtungsort Goudi vor der Vollstreckung der Strafe vorgelesen wird. Die Verurteilten, gezeigt als realitätsnahe Porträts, hätten wissend dem Feind geholfen und die Moral der Armee brechen lassen. Die Hinrichtung wird dem Zuschauer nicht erspart.

Dimitrios ist mit dem Revolutionärendiskurs zwar nicht einverstanden, aber er möchte auch nicht versuchen, mit der Vorführung seines verstümmelten Beins die Militärrichter für die Angeklagten zu stimmen. Denn genauso wie er, seien die Revolutionäre an der Front gewesen und hätten die Katastrophe miterlebt. In seiner Sicht lasse die Verantwortung für die „Kleinasien“-Tragödie sowohl auf den Königstreuen als auch auf den Revolutionären: *„Die Hälfte der Verantwortlichen werden zu Anklägern und lassen die andere Hälfte sich vor Gericht verantworten“*.⁷⁵⁵ Durch die Fronterfahrung hat Dimitrios die Voreingenommenheit beider Diskurse erkannt. So meint er, die Revolutionäre seien ebenso wenig wie ihre königstreuen Gegner daran interessiert, was wirklich schief ging: *„Nach Sündenböcken suchen sie. Sie haben sich nie um die Wahrheit gekümmert. Aber wir haben dasselbe gemacht. Wir haben uns auch nie um die Wahrheit gekümmert und jetzt kümmern wir uns auch nicht darum“*.⁷⁵⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass „Kleinasien“ in Serdaris’ Film die Eigenschaften eines realen Raums kaum hat. Vielmehr wird es als interdiskursiver Ort repräsentiert, in dem sich verschiedene Diskurse gegeneinander behaupten wollen. Dies entlarvt die „Nation“ als diskursiv-narrative Strategie und zeigt auf anschauliche Weise die Spaltung im Inneren der „Nation“ im Sinne Bhabhas. Der Film konstruiert seinen eigenen „Kleinasien“-Diskurs, der „Kleinasien“ nicht als „verlorene Heimat“ nostalgisiert, sondern aus der Perspektive der Wende zum 21. Jahrhundert reflektiert. Durch die Dekonstruktion des Triptychon „Armee-Nation-Virilität“ macht der Film den Heimatverlust zum Anlass kritischer Erinnerung.

⁷⁵⁴ Ebda., Min. 01.19.20’ - 01.19.47’.

⁷⁵⁵ Ebda., ca. Min. 01.49.30’.

⁷⁵⁶ Ebda., ca. Min. 01.43.12’.

5. „Unser Orient“ (Ē kath' ēmas Anatolē) im privaten Fernsehen: *Die Hexen von Smyrna* (Oi magisses tēs Smyrnēs / Kostas Koutsomytis, 2005-2006)

5.1. Allgemeines zur Koutsomytis' Fernsehserie

Der Regisseur Kostas Koutsomytis (1938-2016) galt für länger als drei Jahrzehnte als der Autorenfilmer des griechischen Fernsehens schlechthin. Fast alle seine Fernsehprojekte sind Verfilmungen kanonisierter Texte der griechischen Literatur und gehören zum sog. „Qualitätsfernsehen“. Anfang der 2000er Jahre befasste sich der Regisseur mit dem Topos „Kleinasien“ und drehte seine televisuelle Kleinasientrilogie. 2004-2005 verfilmte er fürs öffentlich-rechtliche Fernsehen (ERT) den Roman von Tassos Athanasiadis *Die Kinder der Niobe* (Ta paidia tēs Niovēs), 2005-2006 den Bestseller von Mara Meimaridi *Die Hexen von Smyrna* (Oi magisses tēs Smyrnēs) und 2008-2009 Dido Sotirious Roman *Grüß mir die Erde, die uns geboren hat* (Matōmena Chōmata). Die Musik der genannten Serien stammt von den Komponisten Mimis Plessas (Ta paidia tēs Niovēs), Dimitrios Papadimitriou (Oi magisses tēs Smyrnēs) und Vasilis Dimitriou (Matōmena Chōmata).

In der vorliegenden Arbeit wird der zweite Teil der Trilogie analysiert. Bei der Serie *Die Hexen von Smyrna* ist interessant, dass der Fokus nicht auf die Vertreibung, die nur am Rande thematisiert wird, sondern auf das Leben im alten Smyrna, den regionalen Dialekt, die kulinarischen Genüsse o.ä. gesetzt wird. „Mikrasiatikē Katastrophē“ ist in der Verfilmung in den zwei letzten Episoden durch dokumentarisches Archivmaterial präsent. Dabei kommen die griechischen Figuren mit heiler Haut davon, müssen also keine türkische Gewalt erleiden und nehmen ihr Flüchtlingschicksal an. Die Serie ist ein typisches Beispiel für audiovisuelles Histotainment um 2000. Als Aspekte einer auf Vermarktung zielenden Intermedialität des Stoffs sind neben dem Roman und dessen Verfilmung auch die Internet-Seite und das Geschäft der Schriftstellerin in Athen zu erwähnen.⁷⁵⁷

Die Fernsehversion von *Die Hexen von Smyrna* besteht aus 30 Episoden, wurde im Auftrag des Privatsenders Mega Channel produziert und abends zur besten Zeit ausgestrahlt. Die Serie handelt vom Leben der verstorbenen Großtante der Protagonistin, der Hexe Katina aus Smyrna. In Katinas Ferienhaus auf der Insel Ägina erwacht die

⁷⁵⁷ URL: <http://www.marameimaridi.gr/english/index.htm> (20-2-2017).

junge Fremdenführerin Maria eines Morgens aus einem seltsamen Traum: Katina offenbarte sich in Marias Traum und erzählte von ihrem Leben in Kappadokien und Smyrna. Am nächsten Morgen bekommt Maria von ihrer Mutter Eleni eine große Holzkiste mit alten Objekten, die Katina ihrer Nichte vererbt haben soll. Dort findet Maria u.a. Katinas Tagebücher, die nur sie und nicht ihre Mutter lesen kann. Dort ist auch von Hexenkunst die Rede.

In den darauffolgenden Offenbarungen Katinas in Marias Traum erzählt die Hexe jedes Mal einen anderen Teil ihrer Lebensgeschichte. Maria ist nicht mehr sicher, ob die Begegnung mit der verstorbenen Großtante nur in ihrem Traum stattfindet. So fängt sie an, Katinas Erzählung als zusammenhängende Geschichte niederzuschreiben und chronologisch zu ordnen. Jedes Mal, wenn eine Schreibblockade vorkommt, greift Katina ein und steuert den Schreibprozess. Katina ist nicht nur Erzählerin, sondern auch Regisseurin und Dramaturgin ihrer eigenen Lebensgeschichte und bestimmt das Erzähltempo.

Zuweilen zweifelt Maria sowohl an Katinas Zuverlässigkeit als Erzählerin als auch am Wahrheitsgehalt der in der irrationalen Bildsprache des Traums inszenierten Vergangenheitsbilder, die wohl Visualisierungen ihrer eigenen Wunschprojektionen sein könnten. Die visionäre Begegnung mit der griechisch-türkischen Katina und die Erforschung unbekannter Teile der eigenen Familiengeschichte bedeuten für Maria eine Entgrenzungserfahrung, die zur Selbstfindung, geistiger Bereicherung und persönlicher Erfüllung führen könnten.

Um 1870 als Tochter des türkischen Großgrundbesitzers Elia Sabanci und der Griechin Efthalia in Kappadokien geboren, verlebt Katina eine glückliche Kindheit. Nach dem Tod des einflussreichen Vaters werden Efthalia und Katina als „*Griechinnen für die Türken und Türkinnen für die Griechen*“ diskriminiert und ziehen nach Smyrna. Dort findet die Hellenisierung und Christianisierung der 9-jährigen Katina statt: Sie lässt sich christlich-orthodox taufen und lernt Griechisch.

In Smyrna werden Mutter und Tochter von der türkischen Hexenmutter Attarte in die Hexenkunst eingeweiht. Attarte-Astarte erscheint als archaisch-chthonische Figur bzw. orientalische Version Demeters, der griechischen Agrikulturgottheit. Daher wird Getreide (Weizen, Gerste, Roggen) bei ihren Hexensprüchen öfters erwähnt. Ihre geistigen Töchter stammen aus verschiedenen Kulturen und Religionen. Attarte ver-

hilft Katina und Efthalia zu einem vergnüglichen Leben. Efthalias Geschäft, die Parfümerie „Beauté“, wo sie kappadokische Kräuter nach europäischen Rezepten mischt, hat großen Erfolg. Katina, die im Roman als eine nicht besonders reizende Frau beschrieben wird, heiratet die reichsten Männer Smyrnas: den Tabakhändler Spyros Serbetoglou und den Großhändler Konstantinos Karamanos. Syrios Karamanos, Konstantinos' älterer Bruder, wird Katinas dritter Ehemann. Es stellt sich heraus, dass Syrios kein wirklicher Karamanos ist, sondern der uneheliche Sohn der venezianischen Gräfin Stefania di Mangiotti.

Für den erwünschten sozialen Aufstieg ist auch die Kultur Europas erforderlich, denen die griechische Oberschicht der Stadt folgt. Katinas Mentoren sind dabei ihr dritter Ehemann Syrios, Antoinette Lafonte (die Frau des französischen Vizekonsuls) und Pari Vlastou, eine gebildete Athenerin. Katinas Ehrgeiz, der von den Lehren der Hexenkultur abweicht, erzürnt Attarte. Im September 1922 tötet Katina Syrios und seine Geliebte Pari. Zur gleichen Zeit erobern Atatürks Truppen Smyrna. Dank ihrer Doppelstaatsangehörigkeit gelingt Katina die Flucht aus der brennenden Stadt. Den Rest ihres Lebens verbringt sie auf Ägina.

Ihrem Tod folgt eine 23-jährige Sühnezeit, nach der Katina durch Marias Körper eine neue Lebenschance beansprucht. Anders als im Roman ist Maria nicht gewillt, durch die Assimilierung mit der Hexe ihre Individualität zu verlieren. Sie entscheidet sich für Rationalität und verbrennt das Ägina-Haus mitsamt der ganzen Hexenwelt.

Während Marias Reise in Raum und Zeit bewegt sie sich in einem liminalen Bereich, wo die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Traum und Realität, Geschichte und Mythos, unscharf werden. Die Figuren sind nur bedingt in eine nationale Typologie einzuordnen: Eigenes und Fremdes greifen auf dem televisuellen Bildschirm ineinander und Identität erweist sich ständig als Alterität. Koutsomytis exotisiert „Kleinasien“ mithilfe der visuellen Codes der orientalistischen Malerei und Photographie.⁷⁵⁸ Verschleierte Frauen, wobei das Verschleiern-Entschleiern auf das Zusammenspiel von Identität und Alterität verweist, Harem-Szenen und orientalische

⁷⁵⁸ Zum Orientalismus in der Filmgeschichte vgl. Sammelband von Bernstein/ Studlar: *Visions of the East. Orientalism in Film*. New Brunswick 1997.

Melodien gehören zu den Grundelementen des orientalistischen Diskurses, wie in 5.2.1. zu zeigen ist.⁷⁵⁹

Der Aspekt des osmanischen Erbes, der in den früheren Filmbeispielen eine geringe Rolle spielte, macht den zweiten Teil der „Kleinasien“-Trilogie hinsichtlich der Fragestellung dieser Dissertation besonders relevant. Einerseits, weil – wie G. Angelopoulos bemerkt – dadurch Multikulturalität als alternatives, verbessertes nationales Narrativ eingeführt wird.⁷⁶⁰ Andererseits tragen die Gegenüberstellung der Kulturtopoi „Europa“ vs. „Osmanisch-Türkisches“ und die Positionierung eines angeeigneten „griechischen“ Orients (als *kath' ēmas Anatolē*) dazwischen zur Konstruktion einer bestimmten kulturellen Geographie bei. Dort wird das „Griechische“ als das Andere sowohl Europas als auch eines exotisierend verfremdeten türkischen Orients definiert.

Vorab erscheint die Bezugnahme auf die theoretische Diskussion über Orientalismus als unerlässlich.

5.2. Der imagologische Rahmen

5.2.1. „Orientalismus“ in *Die Hexen von Smyrna*

Nach Said bezieht sich der Begriff „Orientalismus“ auf eine Form des Exotismus, die den „Orient“ aus der eurozentrischen Perspektive des sog. „Okzidents“ diskursiviert bzw. „orientalisiert“.⁷⁶¹ In Anlehnung an Said definiert Jan-Peter Hartung „Orientalismus“ als *„eine kulturpolitische Ideologie, die den kulturellen Raum ‚Orient‘ als alterum zum kulturellen Raum ‚Okzident‘ vor dem Hintergrund okzidentaler Werte in essentialistischer Weise konstruiert und diese Konstruktion dann mittels Rekonstruktion und ständig wiederholten Übertragungen konsolidiert. Er ist, in*

⁷⁵⁹ Die Tendenz zur Exotisierung des nicht-westlichen Anderen dürfte jedoch nicht als speziell griechisches Phänomen betrachtet werden. Barbara Korte und Sylvia Paetschek bemerken, in derselben Zeit seien Afrika-Filme im deutschen Kino und Fernsehen besonders beliebt. Vgl. „Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel“. In ders.: *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld 2009. S.25.

⁷⁶⁰ Giorgos Angelopoulos: „Polypolitismikotēta ‚ala greca‘: apo to 1980 sto 2009“ (Multikulturalität ‚ala greca‘: Von 1980 bis 2009). In: *Epistēmē kai koinōnia* (Bd 30). Athen 2013. S.75-103.

⁷⁶¹ Edward Said: *Orientalismus*. Frankfurt a.M. 2010. S.43-90.

*seiner auf uns gekommenen Gestalt, am Ausgang des 18. Jahrhunderts als Instrument zur Legitimierung kolonialistischer Hegemonieansprüche entstanden“.*⁷⁶²

Als außerhalb Stehendes (gr. *exō*=draußen) bzw. Unbekanntes löst das Exotisch-Fremde gleichzeitig Faszination und Schrecken aus. Das exotisierte Volk mag als primitives Naturvolk imaginiert und damit als zivilisatorisch unterlegen eingestuft werden. In anderen Fällen kann das Fremde bzw. Alteritäre als Projektionsfläche unerfüllter Sehnsüchte fungieren. Dies ist z.B. dann der Fall, wenn die geistige Überlegenheit des außereuropäischen Anderen im Vergleich zum Westlich-Europäischen festgestellt wird. Aufgrund der angenommenen Naturnähe *„wird die kulturelle Alterität als positives Gegenbild konstruiert, wie in Rousseaus ‚Edlem Wilden‘ oder New-Age-Aneignungen asiatischer Religionen und Philosophien, in welchem sich nicht die tiefenstrukturell-oppositionellen Zuschreibungen, sondern die Bewertung ihrer Pole ändert: Naturnähe und Spiritualität gelten als Vorzug gegenüber den rationalistisch-empiristisch-utilitaristischen Denkparadigmen der europäischen Ausgangskultur“.*⁷⁶³

Im orientalistischen Diskurs spielen Semantisierungen von „Gender“ und „Rasse“ bei der Konstruktion von kultureller Alterität eine zentrale Rolle. Weil die dunkle Hautfarbe mit einer spontaneren Sexualität assoziiert wird, wird der orientalistische „Orient“ primär als Ort imaginiert, wo Sinnlichkeit hemmungslos ausgelebt wird. Durch Bilder verschleierter Frauen bzw. weiblicher (Halb-)Nacktheit in luxuriösen Interieurs (z.B. Harem) versuchte die orientalistische Malerei des 19. Jahrhunderts den voyeuristischen westlichen (männlichen) Blick zu befriedigen. Der „Orient“ wird dabei als zu erobernder Körper weiblichen Geschlechts begehrt, aber auch als schwer zu kartographierende Terra Incognita verfremdet. Deren Geheimnisse wären dann – genau wie die orientalischen Frauen – zu entschleiern bzw. aufzuklären.⁷⁶⁴

⁷⁶² „(Re-)presenting the Other? – Erkenntniskritische Überlegungen zum Orientalismus“. In: Hamann/Sieber: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hildesheim 2002. S.137.

⁷⁶³ Vgl. Eintrag „Exotismus“ in Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. Stuttgart 2004. S.167.

⁷⁶⁴ Im Eintrag „Orientalismus“ im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie liest man: *„Mit dem Autoritätsanspruch der überlegenen Kultur entwirft darin der Westen auf dichotomisch manipulierter Vergleichsbasis und mit Hilfe einer heterogenen Stereotypik (Stereotyp) ein quasi mythisches Bild vom Osten, das diesem eine Disposition zur Sensualität, Irrationalität, Dekadenz, Feminität, Korruption und Brutalität unterstellt. Der diskursiv ‚orientalisierte‘ Orient ist eine bewusste oder unbewusste Projektion, die latent oder manifest zum Ausdruck kommt, gegenteiligen Realitäten mit bemerkenswerter Konsistenz trotz und direkt oder indirekt der kolonialen Kontrolle dient“* (Ebda., S.505).

Als Ort des Femininen wird der orientalistische „Orient“ auch als Ort des Spirituellen, Okkulten, Magischen und Übernatürlichen bzw. als Gegenbild zur europäischen Rationalität und männlich-christlichen Weltordnung imaginiert. So ist Hexenkunst im untersuchten Beispiel deutlich eine Frauenkunst. Nach den Normen des orientalistischen Diskurses wird die osmanische Türkei in *Die Hexen von Smyrna* als eine räumlich und zeitlich ferne, archaisch-mythische, zuweilen dunkle, barbarische Welt inszeniert.

Protagonist ist ein Frauenkollektiv, die Hexengemeinschaft. Nach den Gesetzen des Matriarchats basieren Genealogien in dieser „anderen“ Welt auf einer Art vaterloser Mutterschaft. Attarte und ihre böse Schwester Valide sind Hexenmütter und haben zahlreiche geistige Töchter. Die Hexen bekommen auch leibliche Kinder, die vorzugsweise Töchter sein sollen. In dieser oralen Gemeinschaft wird das Wissen von Mutter an Tochter tradiert. Die Zeit, in die diese gynozentrische Welt situiert wird, ist nicht die der historischen Chronologie, sondern des Mythos. Dies erschwert Marias Versuch, die Geschehnisse chronologisch zu ordnen.

Katinas Weiblichkeit hat eine exotisch-faszinierende sowie eine anarchisch-gefährliche Seite. Zum einen ist sie also eine moralisch ambivalente Vamp-Figur, die ihre männlichen Opfer durch ihre Verführungskünste ihrer Maskulinität beraubt. Den Männerfiguren wird dabei eine eher passive, untergeordnete Rolle zugeschrieben. Die Ablehnung Katinas und Efthalias, von einem Mann abhängig zu sein, verweist zum anderen auf das Idealbild der emanzipierten Frau, die sich selbst nicht nur als Ehefrau-Mutter, sondern auch als Abenteurerin, Liebhaberin und Karrierefrau verwirklicht.

Dieses Frauenbild erscheint in Bezug auf Smyrna um 1900 zwar eher als Anachronismus, aber die Ende des 20. Jahrhunderts lebende Maria hat daraus lebenswichtige Lehren zu ziehen. Auf der anderen Seite repräsentiert Katina für Maria eine verführerische Fremde bzw. eine phallische Mutterfigur, von der sich Maria abzugrenzen hat, um sich selbst nicht zu verlieren.

In den *Hexen von Smyrna* werden also alternative, facettenreiche weibliche Identitäten und Frauenbilder eingeführt, die von der nationalisierten Weiblichkeit bzw. Mütterlichkeit (z.B. a la Grigoriou) abweichen.

5.2.2. „Orient“ - „Okzident“ in der Fernsehversion von *Die Hexen von Smyrna*

In den *Hexen von Smyrna* wird ein kultureller Großraum zwischen „Orient“ und „Okzident“ konstruiert. Das ethnisch gemischte bzw. hauptsächlich türkischsprachige Kappadokien repräsentiert den östlichsten Ort dieses *mental map*. Die Exotisierung der kappadokischen Felslandschaft erfolgt durch visuelle Motive wie Höhlen, Kirchen und Minaretts, die eine Atmosphäre der Spiritualität suggerieren. Der in der Serie konstruierte „Westen“ bzw. das „Europa“ umfasst die Länder jenseits der nordwestlichen Grenze Griechenlands. Die Figuren, die aus Italien, Frankreich, Deutschland, England usw. stammen, werden also diesem kulturellen Raum zugeordnet. Die kleinasiatische Westküste sowie Griechenland in seinen heutigen Grenzen werden zwischen Ost und West positioniert, jedoch nicht unbedingt als homogener Raum: Für die Figuren in Izmir gilt Griechenland als „Fremde“.

Im Handlungszusammenhang der Fernsehserie verkörpert das Osmanisch-Türkische das „Orientalische“ schlechthin. Diesen Kulturraum vertreten die „edlen wilden“ Hexenfiguren Attarte, Ismar und die Hasseki Sultanin sowie die „dunkle“ Valide, die Mutter des Sultans Abdul Hamid.

Das exotisierte Türkenbild in den *Hexen von Smyrna* weicht zwar von der Erbfeindkonstruktion des griechischen Nationalismus ab, ist jedoch nicht unambivalent. Dieses differenzierte Türkeibild hängt zum einen mit dem Vermehren wissenschaftlichen Wissens über das Nachbarland zusammen, wie im einführenden Kapitel dieses Teils erläutert wurde. Die Erleichterung der Türkeireisen bot zum anderen dem griechischen Durchschnittsbürger die Gelegenheit, zentrale Erinnerungsorte der osmanischen Vergangenheit (z.B. Topkapi, die Blaue Moschee usw.) zu besichtigen. Diese fast exotistische Türkeibegeisterung betraf nicht nur die Nachkommen der Kleinasienflüchtlinge. Auch werden die Serienfiguren bei einer solchen Istanbulreise gezeigt.

Das bei Koutsomytis inszenierte Türkeibild ist also ohne Zweifel facettenreicher als im Kinofilm der '60er und '70er Jahre. Es umfasst vor allem Situationen friedlichen Zusammenseins zwischen Griechen und Türken, wobei der Türke als der orientalische Kulturbruder des Griechen betrachtet wird. Katina stammt aus einer griechisch-türkischen Mischehe, ist bilingual und sieht die türkischen Hexen als „Schwestern“ an. Dieses gemeinsame „griechisch-türkische“ Kulturgut gilt im fiktionalen

Rahmen der Serie sogar als dem westlich-europäischen überlegen: Efthalia findet den türkischen Tee geschmackvoller als English Tea und bevorzugt die orientalische Volksmusik gegenüber der Oper.

Andererseits wird der Türke entweder als Unterdrücker des Griechen oder als un-zivilisierter „Edler Wilder“ verfremdet. Sowohl in der literarischen Vorlage als auch in der Verfilmung werden die Türken Smyrnas als ein in ärmlichen Verhältnissen lebendes, ungebildetes Volk dargestellt. Dieses Gegenbild fungiert als Bestätigung einer angenommenen griechischen Überlegenheit.

Obwohl die Hexen ein multikulturelles Kollektiv bilden, wird das osmanische Reich in den *Hexen von Smyrna* nicht als eine tolerante Welt, sondern als eine östliche Despotie inszeniert. Der Osmane bzw. Türke erscheint hier in der Version des Tyranns, der mittels eines autoritären Machtapparates seine christlichen Untertanen finanziell ausbeutet und deren Leben unberechenbar macht. Katinas erster Mann, der Tabakhändler Spyros Serbetoglou, verlor sein Leben, weil er gegen die wiedereingeführte Tabaksteuer (rezi) Widerstand leistete.⁷⁶⁵

Die Bemerkung der verwitweten Katina aus dem Off, dass die griechischen Smyrnäer Sklaven in der eigenen Heimat seien, aktiviert ohne Zweifel einen der Gründungsmythen der griechischen Nationalideologie, also die Befreiung vom sog. „türkischen Joch“. Dass die historisch ungleichzeitigen und politisch grundverschiedenen Gebilde, das „Osmanische Reich“ und die „Türkische Republik“ als deckungsgleich betrachtet werden, trägt zur Konstruktion einer osmanisch-türkischen Kontinuität bei, die die eigene griechische Kontinuität suggerieren soll.

In den *Hexen von Smyrna* wird das Osmanische Reich nicht in seiner Blütezeit gezeigt, sondern kurz vor seiner Auflösung. Der alten Sultanin Valide ist z.B. bewusst, dass ihr Ende bevorsteht. Der Hof der Sultane wird als dunkle, irrationale Welt inszeniert. Dass die Macht in den Händen der Frauen ist, veranschaulicht die Dekadenz des Reichs.

⁷⁶⁵ Iraklis Millas bezieht sich auf den Unterschied zwischen dem negativen „abstrakt-historischen“ und dem positiven „konkret-existent“ Türkenbild in der griechischen Literatur. Obwohl es also nicht an humanen Türken fehlt, die sich mit den griechischen Figuren gut vertragen, werden die griechisch-türkischen Beziehungen in der Regel als Konfliktpunkt imaginiert. Vgl. *Eikones Ellēnon kai Tourkōn: scholika biblia, istoriographia, logotechnia kai ethnika stereotypa* (Griechen- und Türkenbilder: Schulbücher, Geschichtsschreibung, Literatur und nationale Stereotype). Athen 2001. S.354-356.

Der türkische Vater der Protagonistin, der den eigenen Vater ermordete, um das Familieneigentum zu usurpieren, stellt sich als der „falsche“ Edle Wilde bzw. als Repräsentant eines barbarischen Orients heraus. Aber auch die „positiven“ türkischen Figuren werden verfremdet. Keine türkische Figur, nicht einmal Attarte, hat den Status des Ich-Erzählers wie Katina und Maria. Darüber hinaus werden die türkischen Hexen nicht in ihrer vollen Subjektivität und psychologischen Komplexität dargestellt, sondern hauptsächlich in Bezug auf ihr Verhältnis zu den Erzählerfiguren.

„Europa“ bildet den Gegenpol zum „Orientalischen“. Der Gegensatz zwischen „Orient“ und „Okzident“ kommt in den *Hexen von Smyrna* als Körper-Geist-Dualismus zum Tragen: Verweist „Orient“ aufs Körperliche bzw. Vormoderne, steht „Europa“ für Geist, Bildung und Wissenschaft, die die orientalische Triebhaftigkeit verfeinern sollen. Da das „Europäische“ als etwas Erlernbares erscheint, nimmt Katina „Aristokratielektionen“ (*mathēmata archontias*) bei Antoinette Lafonte (bzw. *Savoir vivre*, Französisch usw.), um sich in die europäisierte *high society* Smyrnas zu integrieren. Als „westlich-europäisch“ gelten auch die sog. kapitalistischen Werte (z.B. pragmatisches Denken, Modernisierung, materieller Wohlstand usw.). Darum sind die meisten „westlichen“ Figuren mit fremden Konsulaten und Handelshäusern verbunden. Katinas „Go west“-Trend zielt auf Individualisierung ab. Aus diesem Grund muss sie sich von der orientalischen kollektivistischen Hexenwelt mit ihren restriktiven Sitten distanzieren.

Die Figuren, mit denen Katina bei diesem Verwestlichungsprozess in Kontakt kommt, sind selber nicht ohne Ambivalenz. Im Gegensatz zu Katinas exzessiver „orientalischer“ Sinnlichkeit erscheinen die „europäischen“ Figuren (Syrios Karamanos, Pari Vlastou, Antoinette Lafonte) eher als prude. Der Kontakt mit Katinas Vitalismus wird ihre verdrängte Triebhaftigkeit an die Oberfläche bringen. Antoinette Lafonte z.B. ist die griechisch-französische Ehefrau des französischen Konsuls. Obwohl ihr Vater überzeugter Grieche war, hat sie das Griechische verlernt bzw. spricht es mit französischem Akzent. Ihre unterdrückte Hybridität erscheint als die Ursache für die psychische Krankheit ihres Sohnes Marc, der von Katina und Attarte geheilt wird.

Syrios Karamanos, Katinas dritter Ehemann, ist ein Europäer im Geist. Er verfügt über eine eigene Bibliothek mit den wichtigsten Werken der europäischen Kultur von der Antike bis zur Neuzeit. Gegenüber dem Osmanisch-Türkischen ist er jedoch kaum offen. Syrios lehnt die türkische Sprache als kulturlos und vulgär ab, wobei er seine

eigene Ost-West-Hybridität verkennt. Während sein Name auf Syrien bzw. auf „Orient“ verweist, ist sein Zusatzname Di Mangiotti venezianisch. Herr Mantziotis, den Maria in der letzten Episode kennenlernt, ist Syrios' Reinkarnation im heutigen Griechenland. Herr Mantziotis beteuert, mithilfe der Wissenschaft die Hexen aus Marias Leben vertreiben zu können.

Auf „Europa“ verweist auch Katinas Nebenbuhlerin, Pari Vlastou, die aus einer verarmten Athener Aristokratenfamilie stammt. Ihr Name, der an „Paris“ denken lässt, hängt mit ihrer Persönlichkeit (Eleganz, Bildung, aber auch Wehmütigkeit, Zurückhaltung) zusammen und macht Pari zum Gegenbild Katinas. Dies wird in der Serie sowohl durch den Kleidungscode visuell hervorgehoben als auch durch die Positionierung der beiden Frauenfiguren im Fernsehbild. In der letzten Episode wird Paris Abgründigkeit deutlich. Ungeachtet der bevorstehenden Ankunft der türkischen Armee in Smyrna, bleibt Pari in der Stadt, um ihre Liebe mit Syrios auszuleben.

Im vereinfachten Europabild der Serie wird die innere Differenzierung Europas zweifellos verkannt. Das inszenierte „Europa“ erscheint zwar als zivilisierte Welt, aber seine angenommene kulturelle Überlegenheit muss zugleich in Frage gestellt werden. Denn, ähnlich wie die verschiedenen „Orient“- Konstruktionen, haben auch „Europa“- Bilder keinen Eigenwert, sondern fungieren als das Andere, das das Eigene bestätigen soll.

5.2.3. Zwischen Hut und Kopftuch

Die Stadt Smyrna an der ägäischen Küste (tk. Izmir), osmanische Metropole, Handelsstadt und Hauptschauplatz der Handlung, wird in den *Hexen von Smyrna* sowohl als „verlorene Heimat“ der Griechen als auch als multikulturelle Metropole zwischen Ost und West inszeniert. Anders als Koundouros visualisiert Koutsomytis Smyrna als idyllische Hafenstadt, und zwar mit einem „touch of spice“, d.h. mit Fokus auf der orientalischen Stimmung der Stadt.

Obwohl bereits in der ersten Episode beteuert wird, Smyrna sei Griechenland, stellt man zugleich fest, dass das postmoderne kosmopolitische Ideal aufs späte osma-

nische Reich projiziert wird.⁷⁶⁶ Das Hexenkollektiv, wo ethnische und religiöse Grenzen keine Rolle spielen, ist der Ort, wo kulturelle Hybridität als tolerante Interkulturalität, Horizonterweiterung bzw. kulturelle Bereicherung des Eigenen erlebt werden darf. Dieser postmodern anmutende Kulturrelativismus wird aber im Rahmen der Verfilmung nicht verabsolutiert. Die Hexenwelt erscheint eher als Gegenbild zur hierarchisierten Gesellschaft Smyrnas, wo ethnische bzw. religiöse Grenzziehungen eine zentrale Rolle spielten.

Charakteristisch bei dieser Fernsehverfilmung ist die Inszenierung eines Spiels mit multiplen Identitäten. Katina und Efthalia begeben sich zwar verschleiert zu Attartes Haus im Türkenviertel, setzen sie aber auch den Hut auf, um in die Oper zu gehen. Die Kopfbedeckung fungiert hier nicht nur als Kleidungsaccessoire, sondern auch als kulturelles Symbol. Wegen ihres Sinns für Humor wird Efthalia von ihrem zweiten Ehemann, dem Athener Jason, Thalia genannt (nach der antiken Muse der Komödie). Die orthodox-gläubige Hexe, die sich in ihrer Jugend in einen Türken verliebte, wird dadurch kurz vor ihrer Abreise nach Griechenland hellenisiert.

Dieses Identitätenspiel hat die griechische Prostituierte Bayetta zum Beruf gemacht. Weil ihre griechischen und westeuropäischen Kunden verschleierte Türkinnen reizender und exotischer finden, verkleidet sie sich als Türkin mit Kopftuch. Als Verlobte des Athener Abgeordneten braucht sie jedoch ein „europäisches“ Gesicht. Ohne Schleier und unter anderem Namen (Irène) wird sie von niemandem in Smyrna wieder erkannt. Die Wegnahme des Schleiers geht in diesem Fall mit einer Verschleierung einher.

Dies erscheint wie ein typisches postmodernes Spiel, wie Karl Hölz schreibt: *„Die starre Rolle der Differenzetikettierung wird ‚performativ‘ in der Weise unterlaufen, dass die Alterität als inszenierte, durch Maskerade, Travestie, Spiel, Parodie oder Imitation hervorgerufene Merkmalsbeschreibung in Erscheinung tritt“.*⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ Dazu neigt u.a. der Literat Nikos Themelis, der das 1900-Smyrna wie folgt imaginiert: *„Sichtbar wird das weltoffene, aber auch multikulturelle Smyrna am Ende des 19. Jahrhunderts, eine Welt, wo der europäische Westen in magischer Weise auf den Orient trifft. Eine Welt, in der alle Glaubensrichtungen und Nationalitäten in einem einzigartigen Klima der Achtung und Toleranz gegenüber dem Andersartigen friedlich nebeneinander existieren können“.* Vgl. *„Auf der Suche nach einem erweiterten Selbstbewusstsein“.* In: Keller/Rakusa: Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas? Essays aus 33 europäischen Ländern. Hamburg 2003. S.307.

⁷⁶⁷ *„Spiegelung des Anderen in der Ordnung der Kulturen und Geschlechter“.* In: Hölz u.a.: Beschreiben und Erfinden. Figuren des Fremden vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 2000. S.9.

Es steht also fest, dass Identitäten bei Koutsomytis im Gegensatz zum früheren ontologisierenden Diskurs (z.B. bei Grigoriou) pluralistischer und flexibler sind. In den *Hexen von Smyrna* geht es jedoch nicht darum, im kulturellrelativistischen Sinne die kulturellen Unterschiede zu nivellieren und/oder Identität durch Alterität zu ersetzen. Kulturelle Hybridität schließt also kulturelle Differenzierung nicht aus: Die Zwischenposition der griechischen Figuren bei Koutsomytis, die sich weder mit dem „Orient“ noch mit dem „Okzident“ völlig identifizieren, trägt zur Konstruktion des Zwischenraums der „kath' ēmas Anatolē“ (bzw. „unseres“ Orients) bei, wo das Eigene bzw. Griechische verortet wird. Nach Savvas Kontaratos gewann dieses Ideologem nach 1922, also nach dem Verlust des in Anspruch genommenen ostägäischen Festlandes, an Bedeutung. Dementsprechend musste sich die griechische Eigenart sowohl gegenüber dem europäischen Westen als auch gegenüber den türkischen „Usurpatoren“ der „verlorenen Heimaten“ behaupten.⁷⁶⁸

Im Sinne dieser kulturellen Positionierung erscheint Griechenland zwar nicht so „europäisch“ wie „Europa“, jedoch „europäischer“ als die Türkei. Aus einer orientalistischen Perspektive wird also das Eigene gegen das Osmanisch-Türkische und aus einer umgekehrten okzidentalistischen Perspektive gegen das Westlich-Europäische abgegrenzt. Die Darstellung des Eigenen als das Andere des Westens bildete am Ende des 20. Jahrhunderts bzw. angesichts der bevorstehenden Europäisierung die Basis für die Konstruktion einer defensiven Identität, die als Korrektiv gegen die befürchtete Assimilation mit „Europa“ fungieren sollte.

5.3. Die Ambivalenz von „Geschichte“

Die Serie von Kostas Koutsomytis inszeniert das Schreiben eines intradiegetischen Romans, wobei die Schreibsituation explizit thematisiert wird. Aspekte der intradiegetischen Erzählsituation sind die bedingte Zuverlässigkeit Katinas als Erzählerin, was Maria Schwierigkeiten bei der chronologischen Aufzeichnung und Interpretation der Ereignisse bereitet, sowie die unterschiedliche Rezeption der Lebensgeschichte Katinas von Maria und ihrer Mutter Eleni. Während Maria in Katinas Tagebuch über

⁷⁶⁸ „Ἐ mythopoiēsē tēs kath' ēmas anatolēs“. (Die Mythisierung „unseres“ Orients). In: *Mythoi kai ideologēmata stē synchronē Ellada* (Mythen und Ideologeme im modernen Griechenland). Athen 2007. S. 138-141.

die Hexenkunst im alten Smyrna liest, sieht ihre Mutter im selben Schriftbild alte smyrnäische Kochrezepte.

Erzähler- und Rezipientenrollen sind nicht konsistent bzw. lassen sich verdoppeln, so dass eine Figur beide Rollen verkörpern kann. Maria ist z.B. sowohl Rezipientin der Erzählung Katinas als auch selber Erzählerin. Die televisuelle Erzählinstanz lässt sich zuweilen die Stimmen der beiden Erzählerinnen als *Voice-over* übereinander schalten.⁷⁶⁹ Auf der anderen Seite wird die Figur der Protagonistin Katina in drei Altersstufen trichotomisiert: Sie erscheint im Kindesalter, als Jugendliche und als erwachsene Frau. Diese drei „Versionen“ der Hexe können u.U. miteinander kommunizieren. Die junge Katina lässt sich z.B. durch ihr reifes Selbst belehren.

So sind die Grenzen zwischen Personen und Zeitstufen in *Die Hexen von Smyrna* nicht distinkt. Der ontologisch nicht-denkbare Zustand des gleichzeitigen Daseins in verschiedenen Zeitebenen ist hier möglich. Maria lebt zwar in der Gegenwart, erscheint aber auch als die Hexe Aram im alten Smyrna. Aram kommt aus der Zukunft, um Katina das Zukünftige vorauszusagen. „Aram“ oder „Ayram“ ist die Umkehrung des Namens „Maria“ und bedeutet zudem in einem alten kappadokischen Dialekt „Frau“. Eine ähnliche Herkunft hat auch Katinas Name, der ursprünglich nicht aus dem christlichen Namen „Aikaterini“, sondern aus dem türkischen „kadin“ (bzw. „Frau“) stammte. „Aram“ erscheint also als Marias verdrängtes orientalisches Selbst und Maria als Katinas Alter Ego.⁷⁷⁰

„Einer hybriden Kultur ist auch mediale Hybridität inhärent“, bemerkt Alfonso De Toro.⁷⁷¹ Durch Bildschirm-im-Bildschirm-Konstruktionen (z.B. Laptop- und Fernseh Bildschirm, die das inszenierte Geschehen umrahmen) und Spiegeleffekte verstärkt

⁷⁶⁹ Mit Literatur als Bezugspunkt halten Astrid Erll und Ansgar Nünning interne Fokalisierung (anstelle von Auktorialität) sowie unzuverlässiges-multiperspektives Erzählen für Mittel der Delegitimierung etablierter Erinnerungskonzepte und Geschichtsbilder, sofern dadurch Brüche, Probleme und Dissonanzen des Erinnerungsprozesses reflexiv aufgezeigt werden. Vgl. „Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“. In: Oesterle: Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005. S.202-203.

⁷⁷⁰ Stutterheim/Kaiser halten die selbstreflexive Verdopplung des Mediums und den in sich gespaltenen Protagonisten als Grundelemente der postmodernen Ästhetik: „Protagonisten des postmodernen Films können so gestaltet sein, dass mehrere Figuren auf unterschiedlichen Ebenen letztendlich Varianten eines Charakters darstellen. Sie können ineinander übergehen oder sich aufspalten in die Figur der Wirklichkeitsebene und der irrationalen, spirituellen oder inneren Ebene“. Vgl. Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen. Frankfurt a.M. 2009. S.239.

⁷⁷¹ „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept“. In: Haumann/Sieber: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hildesheim 2002. S.44.

die televisuelle *Hexen*-Version das medienreflexive Potential der literarischen Vorlage. Dadurch wird die Frage nach den Grenzen audiovisueller Wahrnehmung und der Medialität der „Geschichte“ gestellt.

In der Hexenwelt ist man zum Fern-sehen fähig, d.h. durch Attartes Wasserschale und Valides Spiegel wird die Welt transparent: Man kann also *live* beobachten, was an einem entfernten Ort geschieht. Diese Art Fern-sehen kann durch den Eingriff der gegnerischen Hexe verhindert werden (vgl. Verdunkelung der Schale, Zerschlagen des Spiegels). Die Hexen können anhand einer Lichtschrift (eine Art *lanterna magica*) Bilderfolgen simulieren, wobei die Grenze zwischen Schein und Sein, Illusion und Realität unklar ist. Bei dieser Begegnung von Physik und Metaphysik prallen zwei entgegengesetzte Epistemologien aufeinander, die vormoderne der Magie und des Mythos und die postmoderne Simulation.⁷⁷²

Obwohl sich Maria von der von Katina inszenierten orientalisch-eskapistischen Phantasmagorie begeistern lässt, widersteht sie in der letzten Episode der Fusion mit der Hexe bzw. deren Desintegration als Subjekt. Maria gelingt die Flucht aus einer determinierten Welt, die von Katina als gottähnlicher Autorinstanz geschaffen wurde. So kann am Ende von einer alteritären, orientalisch-exotisierten Version des Eigenen, die eine vergangene bzw. überwundene Entwicklungsstufe beim Identitätsstiftungsprozess repräsentiert, abgegrenzt werden.⁷⁷³ Die dadurch suggerierte raumzeitliche

⁷⁷² Götz Großklaus bezieht sich auf die Fähigkeit der neuen Medienrealität, insbesondere der mit Echtzeit- und Nähesimulation verbundenen televisuellen Wahrnehmung, traditionelle Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem zu verwischen: „*Neue kollektive Erfahrungen und Wahrnehmungen werden in der Medienrealität gemacht – organisiert und interpretiert, aber werden sie nicht mehr durch die alte ‚mental map‘: durch die alte kognitive Raum-Karte, sondern durch eine neue kognitive Zeit-Karte. Die symbolischen Repräsentationen der Raum-Karte (innen-außen; oben-unten etc.) hatten ja immer noch ihren Bezugsgrund in Eigenschaften und Phänomenen der alltäglichen räumlichen Umgebung. Einer neuen Zeit-Karte geht dieser materiale Bezugsgrund verloren: es entstehen stattdessen unräumliche, immaterielle Netze, in denen Zeitverhältnisse von: gleichzeitig vs. ungleichzeitig, gegenwärtig vs. nicht-gegenwärtig etc. eine Rolle spielen – und nicht mehr die alten Raumverhältnisse von: innen und außen, zentral und peripher etc. (...) Die von den audiovisuellen Medien inszenierten Reisen erfolgen mit Lichtgeschwindigkeit im leeren Raum universeller Netze; damit verliert die Wahrnehmung und Erfahrung des Fremden und des Eigenen den traditionellen Bezugsrahmen: das der alten Raum-Karte eingeschriebene Verzeichnis von Grenzen und Distanzen. (...) Die traditionell getrennten Raumbereiche des Nahen=Eigenen und des Fernen=Fremden, des privaten und des Öffentlichen überlappen, die Grenzen als Linien der Differenz werden diffus*“. Vgl. „Neue Medienrealität – jenseits der alten Dichotomie von ‚fremd‘ und ‚eigen‘?“. In: Shichiji: Theorie der Alterität. München 1991. S.35-36.

⁷⁷³ In Bezug auf das Fremde in der Zeit bevorzugen Anja Becker und Jan Mohr den Begriff „Alterität“ statt „Fremdheit“ oder „Andersheit“. Denn „Alterität“ kombiniere die Relationalität von „Fremdheit“ und die Unverfügbarkeit von „Andersheit“, vermittele also zwischen dem etwas Anderen, dessen Erkennen auf den jeweiligen Betrachter angewiesen sei, und dem ganz Anderen, das gar nicht erkannt werden könne: „*Diese Unbestimmtheit lässt sich, so unser Vorschlag, in eine Bestimmtheit wenden, in der mit ‚Alterität‘ dezidiert beides markiert wäre: neben relationalen Beziehungskonstellationen gleichermaßen eine prinzipielle Unverfügbarkeit*“. Vgl. „Geschichte und Perspektiven eines Konzepts.

Distanz ermöglicht die Exotisierung einer als „orientalisch“ empfundenen Türkei aus griechischer Sicht.

Die inszenierte Reise in die Vergangenheit erfolgt im liminal-irrationalen Raum der Nacht bzw. des Traums. In Verbindung mit dem selbstreflexiven Zusammenspiel von Stimme, Schrift und Bild suggeriert dies, dass „Geschichte“ nicht als etwas Homogenes und Endgültiges rekonstruierbar ist. Wenn Signifikant und Signifikat sogar bei schriftlichen Quellen nicht feststehen, dann erweist sich auch „Geschichte“ als Ergebnis (mehr oder weniger) willkürlicher subjektiver Rekonstruktionsakte, die verschiedene, nicht immer kongruente „Geschichtsbilder“ erzeugen können. Im Roman liest man, dass Marias erträumte Smyrna-Bilder von den gängigen Katastrophennarrativen abweichen. Das Familiengedächtnis erscheint also im Sinne eines postmodernen pluralistischen Geschichtsverständnisses als Alternative zur akademischen Historiographie, von der es mehr oder weniger abweichen kann.

Maria fungiert ohne Zweifel als reflexive Folie, die veranschaulicht, dass die investigative Erforschung der Vergangenheit vom Subjekt nicht zu trennen ist: Man kann nämlich nie wissen, wie es wirklich war. Kontinuität stellt sich daher in den meisten Fällen als Trugschluss heraus. In dieser Fernsehverfilmung verweist der Fokus auf den Prozess des Schreibens in Verbindung mit dem selbstreferentiellen Spiel mit der (Un-)Sichtbarkeit des Dispositivs auf die Konstruiertheit und Medialität von Vergangenheitsbildern.

In diesem Sinne erscheinen auch die in der Serie inszenierten Identitätsbilder nicht als stabil bzw. klar konturiert. Der Prozess der Fusion des nationalen Narrativs mit postmoderner Multikulturalität zur Konstruktion einer alternativen Meistererzählung kann also (noch) nicht als abgeschlossen betrachtet werden.

Eine Einleitung“. In: Becker/Mohr: Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren. Berlin 2012. S.40-41.

TEIL IV: Schlussfolgerungen – Ausblick

Vertreibungen, Zwangsaussiedlungen und Ethnokatharsen gehören zu den zentralen Kollektiverfahrungen im Europa des 20. Jahrhunderts. Obwohl diese traumatischen Ereignisse längst Gegenstand der historischen Forschung geworden sind, ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit erinnerungskulturellen Aspekten ein relativ neues Erkenntnisfeld, das mit dem Aussterben der Erlebnisgeneration und dem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis immer mehr an Bedeutung gewinnt. Neben Presse und Literatur als Medien des kulturellen Gedächtnisses richtet die Forschung seit der Jahrtausendwende das Interesse auch auf nonverbale Repräsentationen von „Flucht und Vertreibung“, wie z.B. Museen, Denkmäler, Fernsehen, Film und dgl.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit war die Fiktionalisierung von Heimatverlust in den audiovisuellen Medien Film und Fernsehen als Ausgangspunkt und zugleich Produkt von Identitätsstiftungsprozessen. Mein Ziel war also, einen Beitrag zur Erarbeitung einer „Geschichte“ der audiovisuellen Erinnerung an Heimatverlust zu leisten. Mein spezielles Interesse an Film und Fernsehen lag an deren Potential, mittels der suggestiven Wirkung des bewegenden Bildes bzw. der Interdependenz von Bild und Ton (in Form von Sprache, Musik und On- bzw. Off-Geräuschen) „Geschichte“ zu inszenieren. Beide Medien sind konstitutive Bestandteile der Alltags- und Unterhaltungskultur der Nachkriegszeit.

Um Zwangsaussiedlung als transnationales historisches Phänomen zu erfassen, habe ich zwei verschiedene Erinnerungstopoi und zwei verschiedene Filmcorpora zum Vergleich gewählt: zum einen bundesdeutsche Kino- und Fernsehfilme zum Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ und zum anderen griechische Film- und Fernsehfiktionen zum Erinnerungstopos „Kleinasiatische Katastrophe“ (Mikrasiatikē Katastrophē).

Auf den ersten Blick sind die zwei historischen Topoi asynchron: die Vertreibung der großen Mehrheit der Volksdeutschen aus Mittel- und Osteuropa ereignete sich 1945, während die griechisch-orthodoxen Bürger des Osmanischen Reichs früher (1922-23) ihre Heimat verlassen mussten.

Trotz dieser Asynchronität betrachte ich die genannten Aussiedlungsaktionen aufgrund des Umfangs des jeweiligen Phänomens als repräsentativ für die zwei großen Vertreibungswellen, die im Anschluss an beide Weltkriege in Europa stattfanden. Zum anderen begann die Fiktionalisierung der jeweiligen Vertreibung in den audiovisuellen Medien erst nach dem II. Weltkrieg. Die Präsenz des jeweiligen Erinnerungstopos in der öffentlichen politischen Kultur der BRD und der Republik Griechenland war in der gesamten Nachkriegszeit kontinuierlich. Dies ist nicht selbstverständlich, wenn man die Erinnerungstabus in den ehemaligen sozialistischen Ländern (einschließlich der DDR) bedenkt.

Der historische Zusammenhang zwischen dem II. Weltkrieg und der Vertreibung aus dem Osten ist im deutschen Fall plausibel, denn die Zwangsaussiedlungsaktion ereignete sich im Rahmen des II. Weltkriegs. Die Ostvertriebenen bestätigten in der frühen Phase der bundesdeutschen Erinnerungskultur die Opferposition der gesamten deutschen Bevölkerung. Auf diese Weise konnten die unangenehmen Aspekte der deutschen Vergangenheit (bzw. die Nazi-Zeit) provisorisch verdrängt werden. Die Integration der Flüchtlinge in die Gesellschaft der neugegründeten Bundesrepublik Deutschland wurde als Bestandteil des sozioökonomischen Wiederaufbauprozesses empfunden, der von der Kriegsniederlage zum Wirtschaftswunder der '50er Jahre führte. So fungierte der als Erfolgsgeschichte diskursivierte *resettlement*-Prozess der Flüchtlinge als Basis für eine neue Ethnogenese im Sinne einer westdeutschen BRD-Identität. Erst im Erinnerungsdiskurs der 1960er Jahre fällt eine explizite diskursive Interdependenz des Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ mit dem allgemeinen Diskurs „Nationalsozialismus – II. Weltkrieg“ auf.

Im griechischen Fall sieht die Situation anders aus. Der Niederlage in Kleinasien folgte eine längere Instabilitätsperiode, der sich der Ausbruch des II. Weltkriegs anschloss. Der Bürgerkrieg (1944-1949) hatte eine neue Fluchtwelle zur Folge, diesmal in die sozialistischen Länder Osteuropas. Diese Umwälzungen brachten u.a. die politische Radikalisierung eines Teils der Kleinasien-Flüchtlinge an der Seite der kommunistischen Linken mit sich. Obwohl keine eigentliche historische Beziehung zwischen der Vertreibung aus Kleinasien und dem Konnex „II. Weltkrieg – Bürgerkrieg“ besteht, wird der Erinnerungstopos „Mikrasiatikē Katastrophē“ seit 1950 mehr oder weniger durch die kollektive Erfahrung der '40er Jahre gefiltert. Dieser Bezug wird in den zwei aus den insgesamt fünf Filmbeispielen, die im griechischen Teil dieser Dis-

sertation analysiert wurden, explizit thematisiert.⁷⁷⁴ Außerdem waren der II. Weltkrieg und der Holocaust die zentralen Bezugsachsen des griechischen Genozid-Narrativs der 1980er und 1990er Jahre.

Die Entwicklung der Erinnerungstopoi wurde anhand von Fiktionalisierungen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat in Kino- und Fernsehfilmen, Serien und Mehrteilern, die im Zeitraum von 1950-2010 produziert wurden, untersucht. Durch die Analyse der meiner Meinung nach repräsentativsten Film- und Fernsehbeispiele aus jeder Periode wurde zudem eine Periodisierung der Beispiele unternommen, indem diese in einen diskursiven Rahmen eingebettet bzw. mit bestimmten Erinnerungsdiskursen verknüpft wurden. Gewiss konnte die Darstellung des Themas nicht erschöpfend sein bzw. es könnten auch andere Filmbeispiele in Betracht kommen. Trotzdem wurde das Wesentlichste analysiert und/oder erwähnt.

Aus unterschiedlichen Gründen (historischen, medialen u.dgl.), die in den entsprechenden Kapiteln der Arbeit erläutert wurden, neigte man in der ersten, unterschiedlich langen Phase nach dem jeweiligen Vertreibungsereignis dazu, den genauen historischen Kontext und die eventuell problematische eigene Rolle dabei zunächst außer Diskussion zu lassen. Die Erinnerung an erlittenes Leid und die Opfersituation der Flüchtlinge mussten in beiden Erinnerungskulturen der ersten zwei Jahrzehnte nach dem II. Weltkrieg in neue Narrative eingebettet werden, die eine integrative Funktion zu erfüllen hatten. Der populäre Film der frühen Nachkriegszeit entsprach am besten dieser Tendenz zur Verdrängung bzw. selektiven Erinnerung. In seinen fiktionalen Welten werden historische Zusammenhänge vereinfacht und dadurch leicht nachvollziehbar gemacht.

Durch seine regionalistische Perspektive bzw. den Rückgriff aufs Heimatdenken konnte der deutsche Heimatfilm der '50er Jahre auf diskrete Weise mit „Geschichte“ umgehen. In mehreren Filmen jener Zeit (*Grün ist die Heide*, *Waldwinter*, *Das Ännchen von Tharau* u.a.) werden gelungene Integrationsprozesse inszeniert, die als Identifikationsfolie für einheimische Deutsche und Ostvertriebene zugleich zu fungieren hatten.

⁷⁷⁴ Vgl. *Die Vertreibung* (Grigoris Grigoriou), wo „1922“ mit dem Topos „II. Weltkrieg – Deutsche Besatzung“ korreliert, sowie *The Weeping Meadow* (Theo Angelopoulos), wo der Pogrom gegen Kommunisten im Bürgerkrieg genauso wie die Vertreibung aus Sowjetrußland und Kleinasien zur Heimatlosigkeit der Filmfiguren beiträgt. Indirekt betrifft der gleiche Bezug auch Nikos Koundouros' *1922*. Als linker Regisseur, der während des Bürgerkriegs auf Makronissos exiliert wurde, behandelt Koundouros „Kleinasien“ aus einer linken Perspektive.

Als typisch für den bundesdeutschen Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ in den '50er Jahren wurde Liebeneiners Heimatfilm *Waldwinter* zur Analyse gewählt. Der II. Weltkrieg und die konkreten Ursachen und Umstände der Vertreibung werden auch in diesem Film zwar nicht direkt thematisiert, aber der versöhnende Ausgang und der inszenierte Integrationsprozess hängen offenbar mit der Stiftung einer bundesrepublikanischen Wir-Identität im Gegensatz zum Nazi-Deutschland und dem sozialistischen Nachbarstaat DDR zusammen. Der Existenzaufbau im westlichen deutschen Teilstaat als Bewegung hin zu einer besseren Zukunft betraf nämlich jeden Bundesbürger gleichermaßen, ob vertrieben oder einheimisch.

Im Rahmen dieser teleologischen Konstruktion wird die Flüchtlingsgemeinschaft des Filmbeispiels, anstatt als „Andere“ bzw. als preußische Überreste des soeben aufgelösten Deutschen Reichs ausgegrenzt zu werden, zum Prototyp der neuen imaginären Gemeinschaft. Die winterliche Berglandschaft als Heimatlandschaft, die romantische Liebesgeschichte mit Happy-End, die visuelle Ähnlichkeit bis zur Austauschbarkeit von alter und neuer Heimat, die plakative Konstruktion von Eigenem und Fremdem nach dem Prinzip der Heimatlichkeit entschärfen die Radikalität der Vertreibungserfahrung und bewirken deren Entkontextualisierung und Enthistorisierung nach den Bedürfnissen der '50er Jahre.

Ein zusammenhängendes griechisches „Kleinasien“-Narrativ formierte sich erst Anfang der '60er Jahre und wird in den populären Film der Zeit aufgenommen. Darin wird „1922“ als die nationale Tragödie schlechthin definiert und die „Mikrasiates prosfyges“ (kleinasiatische Flüchtlinge) erscheinen als deren unschuldige Opfer. Der türkische Andere ist konstitutiver Bestandteil dieses Narrativs. In den damaligen Flüchtlingsfilmen (*O diōgmos*, *Xerizōmenē Genia*, *Ē Odysseia enos Xerizōmenou* u.a.) wird „Geschichte“ zum Mythos, um die Kontinuität der „Nation“ in Raum und Zeit zu suggerieren. Dadurch konnte das kollektive Bedürfnis nach Stabilisierung des nationalen Selbst nach dem Bürgerkrieg erfüllt werden.

Der Film *O diōgmos* (Die Vertreibung / Grigoris Grigoriou, 1964) ist das erste, m.E. ästhetisch interessanteste Beispiel aus einer Reihe von Filmen rund ums Motiv des Verlustes und Wiederfindens eines verlorenen Verwandten. Die Protagonistin des Grigoriou-Films sucht zwanzig Jahre nach der Vertreibung ihren verlorenen Sohn in der Türkei. Die Nazi-Zeit bildet die diegetische Klammer, die die Erinnerung an die Flucht aus der Türkei initiiert und die Protagonistin zur Flucht zurück in die Türkei

zwingt. Dort findet sie im Gesicht des türkischen Vizeleutnant Özen ihren verlorenen Sohn wieder.

Die Parallelität von „1922“ (Mikrasiatikē Katastrophē) und „1942“ (Nazi-Okkupation, Widerstand), die schon im Vorspann des Films hervorgehoben wird, wird durch die Triumphnarrative „Perserkrieg“ und „1821“ (Unabhängigkeitskampf) ergänzt. Dies favorisiert die Konstruktion einer nationsstiftenden historischen Periodisierung. Der Freiheitskampf gegen die Nazis erscheint dabei als gemeinsame Leistung der anatolischen und einheimischen Griechen und wird als Wiedergeburt der „Nation“ imaginiert. Diese Konstruktion fungiert ohne Zweifel als kausaler Rahmen für die Kontextualisierung des kollektiven Traumas der Vertreibung aus Kleinasien. Da die Opferperspektive vorherrschend ist, bleiben die historischen Bedingungen der Katastrophe unberücksichtigt. So wird diese als eine von außen kommende Tragödie bzw. ein Schicksalsschlag repräsentiert bzw. interpretiert, den die „Nation“ ohne eigene Verantwortung zu erleiden hatte.

Sowohl dem deutschen Heimatfilm als auch dem griechischen Flüchtlingsfilm wohnt (trotz den unterschiedlichen Inhalten) folglich eine geschichtsteleologische Dimension inne. Das Leid der Flüchtlinge (und Einheimischen) hat in diesem Rahmen einen höheren Zweck zu erfüllen, wird also als Etappe auf dem Weg zu einer besseren, „solidarischen Nation“ interpretiert. Nach Free ist die Zukunftsausrichtung des nationalen Mythos sein besonderes Merkmal: *„Der nationale Mythos erzählt weniger die Herkunft als das Ziel und die Rolle der jeweiligen Nation im zu erwartenden Gang der Weltgeschichte“*.⁷⁷⁵

In diesem Sinne fallen in beiden Filmbeispielen ein simplifizierendes Denken aufgrund von Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen (z.B. Falkenstein vs. Paris, aber Falkenstein = Schlesien, Griechen = Christ vs. Türke = Moslem u.dgl.), eine Nationalisierung von Raum und Landschaft, das Weibliche-Mütterliche als Hypostasierung von „Heimat“ und „Nation“, die Betonung der Westbindung des Landes (vgl. positives Engländerbild in Grigorious *O diōgmos*) und/oder ein subtiler Antikommunismus (z.B. in Liebeneiners Film) auf.

Die restaurativen Geschichtsteleologien im deutschen sowie im griechischen Filmbeispiel hatten in beiden Fällen eine integrativ-stabilisierende Funktion zu erfüllen. In

⁷⁷⁵ Jan Free: Zur Theorie des nationalen Mythos. Eine Begriffsklärung. Oldenburg 2007. S.140.

der frühen Nachkriegszeit benötigte man nämlich klare Identifikationen, neue Gewissheiten und neue Mythen bzw. die alten Mythen der Nachkriegssituation anzupassen, um dem kollektiven Leid Sinn zu verleihen und wieder solide Identitäten zu stiften.

Diese restaurativen Narrative werden seit Ende der '60er Jahre zunehmend durch linke Lesarten herausgefordert und in Frage gestellt. Diese Zäsur erfolgt – u.a. wegen der erinnerungskulturellen Wende seit 1963-1965 – früher in Deutschland. Gegen die Verdrängungstendenz der '50er Jahre forderte man nun eine Rückbesinnung auf die NS-Vergangenheit und die angenommene deutsche Kriegsschuld. Im Lichte dieser Schwerpunktverlagerung werden der bundesdeutsche Erinnerungsort „Flucht und Vertreibung“ und der Nationalsozialismus in einen historisch-kausalen Zusammenhang miteinander gebracht. So wird die Vertreibung als Folge der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik in Osteuropa kontextualisiert. In diesem Sinne wandte sich die Generation der '68er nicht nur gegen die eigenen Väter (und Mütter), sondern auch gegen die Vertriebenenverbände, die in dieser Sicht als revanchistisch abgelehnt wurden.⁷⁷⁶

Nachdem der Topos „Flucht und Vertreibung“ für einige Jahre vom deutschen Spielfilm (gerade von den Oberhausener Jungfilmern) nicht beachtet worden war, verfilmte Volker Schlöndorff Ende der '70er Jahre den Grass-Roman *Die Blechtrommel*. Wie im einschlägigen Kapitel der vorliegenden Arbeit dargelegt wurde, sind die erinnerungskulturellen Akzentsetzungen der '68er in Schlöndorffs Film in hohem Maße präsent: Der Film handelt nicht nur von Heimatverlust, sondern vor allem vom Echo, das der Nationalsozialismus bei den Kleinbürgern fand, sowie vom ideologisch belasteten deutschen Topos „Heimat“. Als Vertreter des Neuen Deutschen Films gelingt es Schlöndorff, anhand einer verfremdenden Filmsprache die ontologische Sicherheit

⁷⁷⁶ Nach Kai Struve ist die Vertreibung aus dem Osten seit den '70er Jahren in der BRD „ein gespalte-
ner Erinnerungsort“: „Während die einen an dem Bild der Deutschen als Opfer, an einer deutschzent-
rierten Vorstellung der Geschichte des östlichen Europas und an dem Anspruch auf die Gebiete östlich
von Oder und Neiße festhielten, wurden die ‚Vertriebenen‘ für die anderen dadurch zum Inbegriff einer
deutschtömmelnden Rückwärtsgeandtheit, zur aktuellen Verkörperung der negativen deutschen Tra-
ditionen im Verhältnis zu seinen östlichen Nachbarn und der Verweigerung einer kritischen Auseinan-
dersetzung mit der eigenen Geschichte. (...). Wenn heute beklagt wird, dass die Erinnerung der Ver-
treibung in der Bundesrepublik vor 1989 marginalisiert worden sei, dann hat das auch mit der politi-
schen Positionierung der Vertriebenenverbände in diesen Konflikten zu tun“. Vgl. „Vertreibung“ und
„Aussiedlung“. In: Czaplinski u.a.: Schlesische Erinnerungsorte. Gedächtnis und Identität einer mitteleu-
ropäischen Region. Görlitz 2005. S.292.

von „Heimat“ zu dekonstruieren (vgl. Szene von Oskars Geburt, die aus der ungewöhnlichen Perspektive des Säuglings gefilmt ist).

Dass der BRD-Teil des Romans, der die gescheiterte Integration des Außenseiters Oskar Matzerath behandelt, weggelassen wird und der Film mit dem Tod des Nazi-Vaters Alfred Matzerath und Oskars Entschluss zum Wachsen, also reif zu werden, endet, verweist jedoch auf eine wesentliche Schwerpunktverlagerung: Während der Roman auf die Virulenz der „Geschichte“ in der Gegenwart fokussiert, signalisiert der Ausgang der Verfilmung die Distanzierung der jüngeren Generation von der „schuldigen“ Väter-Generation sowie von Papas Kino.

In Griechenland manifestierte sich eine entsprechende erinnerungskulturelle Schwerpunktverlagerung nach der Wiederherstellung der Demokratie (1974), als das linke „Kleinasien“- Narrativ frei zirkulieren konnte. Nach diesem Narrativ, das seinen Ursprung bereits in den '20er Jahren hat, erfolgte der griechische Feldzug in Kleinasien im Auftrag der imperialistischen Großmächte der Zeit und musste deshalb scheitern. Die Flüchtlinge erscheinen dabei als die Opfer des eigenen scheiternden Nationalstaates sowie einer abstrakten Entität, des „fremden Imperialismus“.

Im Film *1922* (1978) des griechischen Autorenfilmers Nikos Koundouros wird ein solcher linke, antiimperialistische Erklärungsrahmen für den Topos „Kleinasische Katastrophe“ konstruiert und einer literarischen Vorlage aus den '30er Jahren angepasst. Koundouros verzichtet jedoch nicht ganz auf die „Nation“ als Identifikationsoption, weswegen die Aufführung seines Films auf eine Reihe von Verboten stieß. Trotzdem behandelt er einige problematische Seiten des Nationalismus, z.B. den nationalen Fanatismus, die negativen Seiten eines Kriegsnationalismus usw.

Die direkten Täter sind ohne Zweifel die Türken, die als Repräsentanten eines barbarischen Orients die ideale Kontrastfolie zu den weiß-gekleideten griechischen Opfern bilden, auf die die Sympathie des Zuschauers gelenkt wird. Im Anatolien-Teil, wo die Opfer durch die Täter zu einem endlosen Fußmarsch durch die Wüste gezwungen werden, dürfen die Opfer, frontal in die Kamera sprechen. Dadurch durchbrechen sie die Grenzen der Diegese und wenden sich an den Zuschauer an. Sie erlangen also gegen den Willen der Täter ihre Stimme zurück und werden zu Zeugen. Dieser Akt entspricht m.E. einer Neustiftung der „Nation“. Wie bei Schlöndorff wird auch bei Koundouros auf Sinnstiftung nicht verzichtet.

In späteren Kontextualisierungen des Erinnerungsortes kann der Flüchtling nicht integriert werden. Er bleibt fremd und signalisiert die Differenz innerhalb der „Nation“. Theo Angelopoulos' *The Weeping Meadow* (Die Erde weint / 2004) ist kein „Kleinasien“-Film. Angelopoulos bettet den Erinnerungstopos in einen historischen Horizont ein, wo die faschistische Metaxas-Diktatur, der II. Weltkrieg und der Bürgerkrieg als Achsen der traumatischen Geschichte der besiegten Linken miteinander verknüpft werden. „Geschichte“ wird dabei nicht als linear-kausale Teleologie imaginiert, sondern lässt sich als melancholische Reise in Raum und Landschaft territorialisieren.

Die Filmfiguren, Flüchtlinge aus Kleinasien und Odessa, sind ständig unterwegs und auf der Flucht. Flüchtlingssein, Verlust und Heimatlosigkeit erscheinen als tragische Aspekte der *conditio humana*, die durch die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv (z.B. zur „Nation“) nicht überwunden werden können. Dass der Staat im Handlungszusammenhang des Films nicht als schützende, sondern als repressive Instanz fungiert, macht auch die „Nation“ als Identifikationsoption ambivalent.

O Evdomos Ēlios tou Erōta (Die Siebte Sonne der Liebe, Vangelis Serdaris / 2001) ist ein ebenfalls kleinasienloser „Kleinasien“-Film. Der Titel verweist kaum auf Kleinasien. Der Protagonist, der königstreue Offizier Dimitrios, kehrt nach dem Zusammenbruch der Front als Kriegsinvalider zurück und sieht sich damit konfrontiert, dass das 16-lährige Dienstmädchen Aglaia, von dem er sich Nachwuchs wünschte, nicht schwanger wurde und mit seiner eigenen Ehefrau schläft. Mitten in einer tiefen existentiellen Krise verbrennt er seine Uniform und begeht Selbstmord.

„Kleinasien“ und die Vertreibung werden – bis auf einige Einstellungen aus der Kriegsfront – nicht verbildlicht und erscheinen nur als diskursive Konstruktion. Bei Serdaris wird dadurch auch das linke „Kleinasien“- Narrativ dekonstruiert. Der Fokus liegt nicht mehr auf dem Opfersein der Flüchtlinge. *Otherness* wird also nicht externalisiert, sondern ins Innere der „Nation“ verlagert und kommt z.B. durch „Gender“ zum Ausdruck. So weichen die Frauenfiguren dieses Films vom Ideal der Frau und Mutter ab – der Film beginnt mit der Abtreibung von Aglaias unehelichem Kind – und suchen in der gleichgeschlechtlichen Liebe ihre Selbstverwirklichung gegen die autoritäre Männerwelt.

Die Differenz innerhalb der „Nation“ kommt auch durch die Dekonstruktion des sog. „Volks“ zum Ausdruck, das nicht aus potentiellen nationalen Helden besteht, sondern aus verarmten, ungebildeten und abergläubischen Menschen, die dem ideologischen Machtapparat der Herrscherklasse völlig unterworfen sind. Der Fokus auf innere Asymmetrien erlaubt die Annahme, dass keine externen Faktoren (wie z.B. die Türken, die Großmächte usw.) für die Kleinasiatische Katastrophe verantwortlich zu machen sind.

Die Auseinandersetzung des späten griechischen Kinofilms (nach 2000) mit „Mikrasiatikē Katastrophē“ lässt m.E. ans deutsche „Antiheimat“-Prinzip denken.⁷⁷⁷ Sowohl bei Angelopoulos als auch bei Serdaris wird vom nationalistischen „Kleinasien“-Diskurs sowie auch vom antirechten musikalischen Fernsehnationalismus (z.B. *Rebetiko*) abgewichen. Indem kaum Türken als Andere in diesen Filmen auftauchen, wird das Fremde im Eigenen verortet. Der Zustand des Fremdseins in der eigenen Heimat untergräbt in entscheidendem Maße die nationalistische Meistererzählung. Die „Nation“ erscheint folglich eher als Aporie. Insbesondere bei Serdaris wird das linke „Kleinasien“-Narrativ kritisch dekonstruiert. Der Verzicht auf die Repräsentation der Vertreibung entlarvt „Mikrasiatikē Katastrophē“ als diskursive Konstruktion.

Mit dem zunehmenden zeitlichen Abstand wird die Vertreibungserfahrung tendenziell historisiert und findet seit ca. 1980 Eingang ins Medium Fernsehen.⁷⁷⁸ Sowohl in der deutschen als auch in der griechischen Erinnerungskultur an „verlorene Heimat“ wird Opfersein aufgewertet. In Griechenland wird die Erinnerung an „Kleinasien“ zunehmend politisiert und so entsteht allmählich das sog. Genozid-Narrativ. Im westdeutschen Teilstaat wird der Opfer des Nationalsozialismus einschließlich der deutschen Heimatvertriebenen als „*Hitlers letzter Opfer*“ (vgl. Rede Richard von Weizsäckers) öffentlich gedacht.

⁷⁷⁷ Diese heimatreflexive Tendenz ist hauptsächlich in Schöndorffs *Die Blechtrommel* und in Günthers Fernsehversion von Lenz-*Heimatmuseum* präsent.

⁷⁷⁸ Der zunehmende zeitliche Abstand vom traumatisierenden Ereignis hängt mit dessen Historisierung eng zusammen, wie Aleida Assmann konstatiert: „*In the case of traumatic events, an interest in public monuments, films and other forms of attention and commemoration arises only after a lapse of fifteen or more years after the event. With the aid of symbolic forms of commemoration, be they material, such as monuments and museums, or procedural such as rites of commemoration, the limited temporal range of personal and generational memories can be infinitely extended in time. Then, however, they transcend the profile of a generational identity and become open for the integration of others*“. Vgl. „Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past“. In: Emden/Midgley: *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*. Bern 2004. S.24.

Die bundesdeutschen '80er Jahre sind allgemein eine Epoche der Überpräsenz von „Geschichte“ bzw. von Geschichtsdebatten (vgl. Historikerstreit) im öffentlichen Diskurs der BRD. Insbesondere nach der *Heimat*-Serie von Edgar Reitz erlebt der Topos „Heimat“ im Fernsehen der Ära Kohl eine allgemeine Konjunktur. Zur Findung von geeigneten Stoffen griff das öffentlich-rechtliche Geschichtsfernsehen der '80er Jahre auf die Literatur zurück. Man verfilmt u.a. Christine Brückner (*Jauche und Levkojen*) sowie die ostdeutschen Autoren Arno Surminski (*Jokehnen*) und Siegfried Lenz (*Heimatmuseum*).

Der ZDF-Dreiteiler *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland* (Regie: Michael Lähn / ZDF / 1987) ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Arno Surminski aus dem Jahr 1974. Wie in Edgar Reitz' Fernseh-epos *Heimat* wird „große Geschichte“ als „Geschichte von unten“, also aus der Perspektive der kleinen Leute eines begrenzten Dorfmilieus präsentiert, die das historische Geschehen von der Peripherie aus erleben. Nationalsozialismus und Krieg werden außerhalb der Heimat, also in der Stadt situiert. Anders als Oskar Matzerath, ist der Protagonist Hermann Steputat ein Durchschnittskind, das im kriegsfernen Ostpreußen eine glückliche Kindheit verlebt, bis es seine Eltern verliert und vertrieben wird.

Der Roman endet mit einem Katalog aller Jokehner, die im Westen nicht ankamen. Diese Personenliste wird im Fernsehfilm ergänzt: Neben den NS-Funktionären, Mitläufern und Hitlergegnern erwähnt der *Voice-over*-Erzähler den im KZ vergasteten Juden Samuel Mattern und den jungen Sowjetsoldat Alioscha, dessen Familie „von den Deutschen“ ermordet worden sei. Alle werden also unterschiedslos als Hitlers Opfer in die Liste einbezogen. Im sog. „grünen Herzen Deutschlands“ beginnt ein neues Leben für die Vertriebenen (in ihrer großen Mehrheit „unschuldige“ Frauen und Kinder), die den Keim für eine neue, NS-befreite *imagined community* bilden. Die Semantisierung der NS-Zeit als Irrweg der deutschen Geschichte und die Dekontaminierung Alt-Preußens, vertreten im Dreiteiler durch die nazifeindliche adlige Familie, entspricht dem moralisierenden Geschichtsbild nach dem konservativen Konsensus der 1980er Jahre.

Genau gegen diesen Konsensus richtet sich die Fernsehverfilmung des Romans von Siegfried Lenz *Heimatmuseum* (1978), die 1988 (also ein Jahr nach dem Historikerstreit bzw. ein Jahr nach *Jokehnen*) vom ehemaligen DEFA-Regisseur Egon Günther realisiert wurde. Im Roman erzählt der Besitzer des Heimatmuseums, Zygmunt

Rogalla, vom Krankenhausbett aus dem Verlobten seiner Tochter, warum er das neue Museum in Egelund mit dessen Exponaten aus dem alten Heimatmuseum im Osten verbrannte. Während im Roman die Errettung des Heimatmuseums in der Literatur als Alternative zur Musealisierung bzw. als Mittel gegen den ideologischen Missbrauch des Heimatkonzeptes vorgeschlagen wird, endet die Verfilmung mit der Verbrennung des Museums und dem Selbstmord des Protagonisten. Durch den Bezug auf Propagandafilme aus der Nazi-Zeit, wo „Vertreibung“ nach Belieben „Vertreibung“ oder „Heimkehr“ benannt wird, situiert die Fernsehversion den Ursprung des westdeutschen Erinnerungstopos „Flucht und Vertreibung“ im Faschismus.

Das Opfergedenken ist konstitutiver Bestandteil auch der gesamtdeutschen politischen Kultur. Hallama konstatiert einen Zusammenhang zwischen der Wende zum Opfersein (*passive turn* bzw. *Passive Wende*) und der Form, die die Rückkehr des Nationalen nach 1989 annahm: *„Die Hinwendung zur Vergangenheit löste sich vom teleologischen Geschichtsverständnis der Moderne und wurde nun vor allem eine ängstliche und um Konservierung bemühte Hinwendung zum nationalen Kulturerbe, welches von der Gegenwart durch einen unüberbrückbaren Graben getrennt erscheint“*.⁷⁷⁹

Im Rahmen dieser Wende zum Opfersein wird im Geschichtsfernsehen des wiedervereinigten Deutschland speziell auf die letzten Tage-Monate des II. Weltkriegs aus der Opferperspektive der Zivilbevölkerung fokussiert. Das BRD-Geschichtsfernsehen nach der Wiedervereinigung handelt hauptsächlich von Kriegsopfern. Beliebte Themen sind Bombenkrieg, Vertreibung, Vergewaltigung usw. Diese Opferperspektive, die von der televisuellen Erinnerung an „Flucht und Vertreibung“ ebenfalls übernommen wird, impliziert, dass die Figur des Nazi-Täters (und dann der sog. „Vertreibernationen“, also der Russen oder der Polen) die Rolle des Anderen spielen muss. Die Distanzierung vom verbrecherischen NS-Staat (sowie vom totalitären DDR-Regime) soll kollektiv entlastend fungieren und zur Stiftung einer im In- und Ausland attraktiven gesamtdeutschen Identität beitragen.

In Inszenierungen von „Flucht und Vertreibung“ im deutschen *Histotainment*-Fernsehen werden die deutschen Zivilisten von den Nazis tyrannisiert und müssen

⁷⁷⁹ Peter Hallama: „Geschichtswissenschaften, Memory Studies und der Passive Turn. Zur Frage der Opferperspektive in der erinnerungskulturellen Forschung“. In: Franzen/Schulze: Opfernarrative. Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. München 2012. S.15.

trotzdem die Konsequenzen für die Nazi-Verbrechen ziehen.⁷⁸⁰ Anders als bei griechischen Kontinuitätskonstruktionen, wo bestätigt werden soll, was man seit jeher gewesen ist bzw. was man immer noch ist, soll in den gesamtdeutschen Fernsehfiktionen Diskontinuität suggeriert werden: Die Repräsentation der Vergangenheit soll bestätigen, was man nicht mehr ist bzw. kaum mehr sein will. Die schwierige Vergangenheit gilt in dieser Art Erinnerung als bewältigt.

Heimatverlust wird in *Die Flucht* (Kai Wessel / ARD 2007) mit Maria Furtwängler in der Rolle der Gräfin von Mahlenberg als Sühne der unwissenden Ostdeutschen für die Schuld der Nazis dargestellt. Während die Nazis in *Jokehnen* gegen den Juden Samuel Mattern Gewalt üben, tun sie das in *Die Flucht* gegen Deutsche. Das Ausgrenzen des Nazi-Anderen und die Aussöhnung der Deutschen untereinander und mit ihren früheren Kriegsfeinden charakterisieren den optimistischen *plot*-Ausgang des Zweiteilers. Die kollektive Bewältigung der Krisensituation der Flucht, die egalitäre Solidargemeinschaft der Flüchtlingsfrauen, die ihr Schicksal annehmen, den Nationalsozialismus ablehnen und im idyllischen heimatlichen Bayern eine neue Heimat finden, bilden die Basis für die Restitution der imaginären Gemeinschaft im Sinne einer wiedervereinigten deutschen „Nation“.

Im Griechenland der '70er und '80er Jahre war Fernsehen noch ein relativ neues Medium. „Kleinasien“ wird in dieser Phase entweder durch die Verfilmung literarischer Stoffe fiktionalisiert (vgl. die Wort-für-Wort-Verfilmung von Venezis' *Galēnē*) oder im Rahmen einer sog. Fernseh-Rebetologie thematisiert. Im Film *Rebetiko* und seiner Fernsehversion (Kostas Ferris, 1983/84) wird ein antirechter musikalischer Nationalismus mit Versatzstücken aus dem linken Narrativ inszeniert. Das Rebetiko-Lied erscheint dabei als gemeinsame Leistung der Kleinasien-Flüchtlinge und der einheimischen Griechen.

Im Bereich des *Histotainment*-Fernsehens der Jahrhundertwende verfilmt der Regisseur Kostas Koutsomytis drei Klassiker aus der griechischen „Kleinasien“-Literatur. Im zweiten Teil der Trilogie, der Serie *Die Hexen von Smyrna* (2005/6), koexistieren Elemente einer postmodernen, medienreflexiven Einstellung gegenüber „Geschichte“ und „Identität“ (z.B. Multikulturalitätsnarrativ) und Versatzstücke des

⁷⁸⁰ Vgl. *Die Flucht*, *Die Gustloff* u.a.

Nationalismus. In diesem Sinne wird das Osmanisch-Türkische aus einer orientalistischen Perspektive verfremdet.

Interessanterweise wird der Fokus nicht auf die Vertreibung, die nur am Rande thematisiert wird, sondern aufs Leben im alten Smyrna, den regionalen Dialekt, die kulinarischen Genüsse o.ä. gesetzt. Smyrna wird nicht nur als verlorene griechische Stadt nostalgisiert, sondern auch als multikulturelles Paradies, wo Griechen, Türken, Armenier, Juden, Westeuropäer u.a. friedlich koexistieren konnten. Diese nationale bzw. kulturelle Hybridität, die z.B. in den '60er Jahren unzumutbar war, relativiert in dieser Serie die nationalistische Perspektive. Auf der anderen Seite wird ein „hellenisierter“ Orient (als *kath' ēmas Anatolē*) konstruiert und zwischen der Kulturtopoi „Europa“ bzw. „Okzident“ vs. „Osmanisch-Türkisches“ bzw. „Orient“ positioniert. Dieser „eigene“ Orient wird als das Andere sowohl Europas als auch eines exotisierend verfremdeten türkischen Orients definiert.

Die Serie inszeniert die Verfassung eines intradiegetischen Romans. Die Protagonistin versucht, die halb im Traum halb in der Realität stattfindende Begegnung mit ihrer verstorbenen Großtante, der Hexe Katina aus Smyrna, als zusammenhängende Geschichte niederzuschreiben. Die televisuelle *Hexen*-Version verstärkt das medienreflexive Potential der literarischen Vorlage: Die unscharfen Grenzen zwischen Erzähler- und Rezipientenrollen, Zeitstufen und Identitätsbildern und das medienreflexive Zusammenspiel von Stimme, Schrift und Bild suggerieren, dass „Geschichte“ und ihr Sinn nicht definitiv feststehen.

Aufgrund der Analyse der Filmcorpora sollen die im Anfang der Dissertation aufgestellten Hypothesen als bestätigt betrachtet werden. Erstens ist die Konstruktivität bzw. Flexibilität der Erinnerungstopoi „Flucht und Vertreibung“ und „Kleinasiatische Katastrophe“ in der Diachronie unter Beweis gestellt worden. Historische Stoffe erweisen sich insbesondere in fiktionaler Form als besonders anpassungsfähig: Ein Film zu einer historischen Thematik hat wohl mehr über seine Entstehungszeit als über die abgebildete historische Epoche zu sagen. Gemäß dem sozialhistorischen bzw. medialen Umstand wird das gewählte Heimatverlusttrauma anders kontextualisiert und anschließend funktionalisiert. Demzufolge scheint die oftmals formulierte Tabuthese weder im griechischen noch im deutschen Fall zuzutreffen: in beiden Ländern ist der

jeweilige Erinnerungstopos kontinuierlich medial präsent, aber in jeder Phase bzw. jedem Diskurs oder Narrativ werden andere Akzente gesetzt.⁷⁸¹

Zweitens steht die imagologische Relevanz von Konfliktnarrativen, wie z.B. im Rahmen des Themenkomplexes Heimatverlust, Vertreibung, Zwangsaussiedlung, außer Zweifel. Dass Heimatverlust als gewähltes Trauma mit Prozessen historischer Sinn- bzw. Identitätsstiftung zusammenhängt, stellt die zentrale These der vorliegenden Dissertation dar. Die Differenz zwischen „Uns“ und „den Anderen“ gehört zu den wesentlichsten Momenten bei fiktionalen Repräsentationen von „Flucht und Vertreibung“. Aufgrund des Oszillierens des Flüchtlings zwischen dem Eigenen und dem Fremden ist daher maßgebend, wie im jeweiligen Filmbeispiel mit der Fremdheit dieser Figur umgegangen wird. Während der Flüchtling im populären Genrefilm der '50er Jahre und '60er Jahre als Mitglied der *imagined community* der „Nation“ aufgenommen wird, fällt im Anti-Heimatfilm seine Fremdheit auf.

Drittens: Das relative Entschärfen des teleologischen Geschichtsdenkens im deutschen sowie im griechischen Filmcorpus bedeutet nicht, dass die kollektive Erinnerung an Zwangsaussiedlung und Heimatverlust seit 1965-1970 aufgeklärt bzw. von ihren mythischen Anteilen befreit wurde. Z.B. in den späten „versöhnenden“ Opfergeschichten scheint teleologisches Denken aus der Hintertür wiedereingeführt worden zu sein.

Nationale Narrative werden auch im Globalisierungszeitalter nach wie vor konstruiert und die audiovisuellen Medien Film und Fernsehen tragen zu deren Reproduktion entscheidend bei.⁷⁸² Die zwei Extrempole einer strikten Teleologie bzw. Ontologie und einer postmodernen Relativität sind deshalb als imaginär anzusehen. Jedes der hier untersuchten Beispiele tendiert zum einen oder zum anderen Pol bzw. kombiniert Elemente aus beiden. Die aktuelle erinnerungskulturelle Pluralität führt deswegen öfters zu Auseinandersetzungen bzw. Debatten.

⁷⁸¹ Diese selektive Erinnerung bzw. Verdrängung beschreibt Aleida Assmann anhand der Differenzierung in Speicher- und Funktionsgedächtnis, deren Zusammenspiel jedes Mal andere Formen annehmen kann. Dazu vgl. Assmanns Standardwerk: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999. S.130-143.

⁷⁸² Manuel Castells schreibt diesbezüglich: „*The age of globalization is also the age of nationalist resurgence, expressed both in the challenge to established nation-states and in the widespread (re)construction of identity on the basis of nationality, always affirmed against the alien. This historical trend has surprised some observers, after nationalism had been declared deceased by a triple death: the globalization of the economy and the internationalization of political institutions*“. *The Power of Identity*. Malden 2010. S.30.

Im Sinne einer „*Geschichte der Repräsentationen*“, die Peter Hallama fordert,⁷⁸³ könnte sich die zukünftige Forschung mit Themenbereichen und Filmen befassen, die im Rahmen dieser Dissertation nicht behandelt werden konnten, wie z.B. der deutsche Kriegsfilm der '50er Jahre (vgl. Wisbars Film *Nacht fiel über Gotenhafen*), sowie spezielle Ausformungen des Erinnerungstopos in Koproduktionen seit 2000, die die Thematik der Zwangsaussiedlung durch eine transnationale Brille behandeln. Als Beispiele erwähne ich die deutsch-polnische Grass-Verfilmung *Unkenrufe* (Robert Gliński / 2005), die griechisch-türkische Produktion *Ē Rosa tēs Smyrnēs* (Rosa von Smyrna / Giorgos Kordelas, 2016) u.a. Im ersteren Film wird die Vertreibung der Deutschen mit der Vertreibung der Ostpolen aus der Ukraine diskursiv verknüpft, so dass „Flucht und Vertreibung“ als gesamteuropäisches Schicksal behandelt wird. In *Rosa von Smyrna* geht es ebenfalls um „Versöhnung“ von Griechen und Türken.

Ob diese Versöhnungsnarrative einen Schritt zu einer gemeinsamen europäischen Erinnerung an Vertreibung, Zwangsaussiedlung, Heimatverlust bilden, kann jedoch nur aus einem gewissen zeitlichen Abstand beurteilt werden. Es bleibt daher eine Aufgabe der zukünftigen kulturwissenschaftlichen Forschung, dies zu erhellen.

Etwa im selben Zeitraum beachtet die Filmkultur einzelne Teilaspekte der Thematik. Der Film *Politikē kouzina* (Zimt und Koriander / Tassos Boulmetis, 2003) handelt von den Griechen Istanbuls und *Das Blaue vom Himmel* (Hans Steinbichler, 2011) thematisiert die Vertreibung der Baltendeutschen. Außer dem fiktionalen Film fehlt es noch an aufschlussreichen Studien über Heimatverlust im Dokumentarfilm (im Kino sowie im Fernsehen). Es wäre weiterhin wünschenswert, rezeptionsorientierte Studien bei realem Publikum zu betreiben.

Die vorliegende Dissertation hat sich mit der Interdependenz von Fluchtnarrativen und Identitätskonstruktionen befasst. An diesem Konzept könnte wohl beanstandet werden, dass es die „historische Realität“ beiseite lege bzw. dass der konstruktive Moment jeglichen ontologischen Gehalt der konstruierten Images überschatte. Wegen des Umfangs des Materials war jedoch eine gründliche kritische Analyse des Wahr-

⁷⁸³ „Eine Geschichte der Erinnerung oder der Erinnerungskultur zu schreiben, bedeutet, das kollektive Gedächtnis in seinen Ausdrucksformen zu historisieren. (...). Eine Geschichte der Repräsentationen betont den Aushandlungscharakter von Geschichte, (...) indem sie auf die Annahme und Zurückweisung, die Kontinuität und Diskontinuität von Repräsentationen eingeht“. Vgl. Peter Hallama: „Geschichtswissenschaften, Memory Studies und der Passive Turn. Zur Frage der Opferperspektive in der erinnerungskulturellen Forschung“. In: Franzen/Schulze: Opfernarrative. Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. München 2012. S.26.

heitsgehaltes der filmischen und televisuellen Narrative im Rahmen meines Promotionsprojektes nicht möglich. Die zukünftige interdisziplinäre Forschung könnte diese sowie einschlägige Narrative mit den Erkenntnissen der historischen Forschung zum Vertreibungsphänomen im europäischen Kontinent vergleichen, was einen profunden geschichtswissenschaftlichen Hintergrund des Forschers erfordert.

Jedenfalls bietet sich die Thematik der Erinnerung an „Flucht und Vertreibung“ für vielfältige und verschiedenartige Projekte.

LITERATURVERZEICHNIS

I. Primärmaterial (Kino- und Fernsehfilme)

A) Deutsch

1. Waldwinter (Regie: Wolfgang Liebeneiner. Drehbuch: Werner Zibaso, Frank Dimen. Produktion: Alf Teichs, Fritz Hoppe. BRD 1956. Fassung: Internet. 97 Min.)
2. Die Blechtrommel (Regie: Volker Schlöndorff. Drehbuch: Volker Schlöndorff, Jean-Claude Carrière, Franz Seitz. Rechte: © Seitz GmbH Filmproduktion. BRD 1979. Fassung: Internet / DVD Arthaus. 156 Min.)
3. Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland (Regie: Michael Lähn. Drehbuch: Claus Hubalek. ZDF 1987. Fassung: Internet / DVD, Studio Hamburg Enterprises. 3 Folgen)
4. Heimatmuseum (R.+B.: Egon Günther. ARD 1987. Fassung: DVD, WDR. 3 Folgen)
5. Die Flucht (R.: Kai Wessel. Drehbuch: Gabriela Sperl. ARD 2007. Fassung: Internet / DVD, teamWorx. 2 Folgen)

B) Griechisch

1. Ο διωγμός (Dt. Die Vertreibung. R.: Grigoris Grigoriou. Drehbuch: Panos Kontellis. Produktion: James Paris, Karagiannis-Karatzopoulos. GR 1964. Fassung: Internet. 100 Min.)
2. 1922 (R.: Nikos Koundouros. Drehbuch: Nikos Koundouros, Stratis Karras. Produktion: Nikos Koundouros, Ellēniko Kentro Kinēmatographou. GR 1978. Fassung: Internet. 135 Min.)
3. Το λιβάδι που δακρύζει (Engl. The Weeping Meadow. Dt. Die Erde weint. R.: Theo Angelopoulos. Drehbuch: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris, Giorgio Silvagni. Produktion: Theo Angelopoulos. Greece/Italy/France 2004. Fassung: Internet / DVD, ART 291. 162 Min.)
4. Ο Έβδομος Ήλιος του Έρωτα (Dt. Die Siebte Sonne der Liebe. R.+B.+PR.: Vangelis Serdaris. GR 2001. Fassung: Internet. 120 Min.)

5. Οι μάγισσες της Σμύρνης (Dt. Die Hexen von Smyrna. R.: Kostas Koutsomytis. Drehbuch: Vasilis Mavropoulos, Kostas Koutsomytis. GR Mega Channel, 2005-2006. Fassung: Internet, 30 Folgen)

II. Nachschlagewerke

BRANDES, Detlef / Sundhaussen, Holm / Troebst, Stefan (Hg.): Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts. Böhlau Verlag, Wien 2010

DORNEMANN, Axel: Flucht und Vertreibung in Prosaliteratur und Erlebnisbericht seit 1945. Eine annotierte Bibliographie. Anton Hiersemann Verlag, Stuttgart 2005

EITZ, Thorsten / Stötzel, Georg: Wörterbuch der „Vergangenheitsbewältigung“. Die NS-Vergangenheit im öffentlichen Sprachgebrauch (Bd.2). Georg Olms Verlag, Hildesheim 2009

FAULSTICH, Werner / Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte (Bd.1-4). Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1994

FISCHER, Torben / Lorenz, Matthias N. (Hg.) : Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland (3.Aufl.). transcript, Bielefeld 2015

KOEBNER, Thomas (Hg.): Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Philipp Reclam, Stuttgart 1999

KOEBNER, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films (2.Aufl.). Philipp Reclam, Stuttgart 2007

KRIARAS, Emmanouil: Lexiko tēs synchronēs Ellēnikēs Dēmōtikēs Glōssas (Wörterbuch der modernen griechischen Dēmōtikē-Sprache). Ekdōtikē Athēnon, Athen 1995

NÜNNING, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe (3.Aufl.). J.B. Metzler, Stuttgart 2004

SCHANZE, Helmut: Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. J.B. Metzler, Stuttgart 2002

SCHNELL, Ralf (Hg.): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. J.B. Metzler, Stuttgart 2000

VALOUKOS, Stathis: Filmographia tou ellēnikou kinēmatographou 1914-1998 (Filmographie des griechischen Kinos). Aigokeros, Athen 1998

WEHLER, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte (Bd.5: Bundesrepublik und DDR, 1949 – 1990). Beck, München 2008

III. Zitierte Literatur

AGAMBEN, Giorgio: Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life (engl. Übers.). Stanford University Press, California 1998

AGOTAI, Doris: Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum. Transcript Verlag, Bielefeld 2007

AGTZIDIS, Vlasios: Ellēnes tou Pontou: ē genoktonia apo ton tourkiko ethnikismo (Pontos-Griechen: Das Genozid durch den türkischen Nationalismus). Ellēnikes Ekdoseis A.E., Athen 2005

ALBRECHT, Corinna: Fremdheit. In: Wierlacher, Alois / Bogner, Andrea (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. J.B. Metzler, Stuttgart 2003 (S.232-238)

ALEXANDER, Jeffrey: Toward a Theory of Cultural Trauma. In: Alexander, Jeffrey C. / Eyerman, Ron / Giesen, Bernhard / Smelser, Neil J. / Sztopka, Piotr (Hg.): Cultural Trauma and Collective Identity. University of California Press, Berkeley 2004 (S.1-30)

ANAGNOSTOPOULOU, Sia: Mikra Asia, 19os ai.-1919: oi Ellēnorthodoxes koinotētes: apo to Millet tōn Rōmiōn sto ellēniko ethnos (Kleinasien 19.Jhd.-1919. Die griechisch-orthodoxen Gemeinschaften: vom Rum-Millet zur griechischen Nation). Ellēnika Grammata, Athen 1998

ANAGNOSTOPOULOU, Sia: Koinōnikes kai politismikes epidraseis apo tēn egkatastasē tōn prosfygōn (Soziale und kulturelle Einflüsse durch die Niederlassung der Flüchtlinge). In: Tsitselikis, Konstantinos (Hg.): Ē ellēnotourkikē antallagē plēthysmōn. Ptyches mias ethnikēs sygkrousēs (Der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch. Aspekte eines nationalen Konfliktes). Kritikē, Athen 2006. S.249-267

ANDERSON, Benedict: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Verso, London 1983

ANDRIAKAINA, Eleni: Ē diamachē gia to rebetiko: ē ellēnikotēta ōs isorropia Logou-Pathous (Der Konflikt ums Rebetiko: Greekness als Logos-Pathos-Gleichgewicht). In: Kotaridis, Nikos (Hg.): Rebetes kai rebetiko tragoudi (Rebeten und rebetisches Lied). Plethron, Athen 2007 (S. 225-257)

- ANGELOPOULOS, Giorgos: Polypolitismikotēta „ala greca“: apo to 1980 sto 2009 (Multikulturalität „ala greca“: Von 1980 bis 2009). In: Zeitschrift „Epistēmē kai koinōnia“ (Bd 30). Gutenberg, Athen 2013 (S.75-103)
- APPLEGATE, Celia: Zwischen Heimat und Nation. Die pfälzische Identität im 19. und 20. Jahrhundert. Institut für Pfälzische Geschichte und Volkskunde, Kaiserslautern 2007
- ARISTOTELES: Poetik (griechisch-deutsch). Reclam, Stuttgart 1987
- ASSMANN, Aleida: Stabilisatoren der Erinnerung – Affekt, Symbol, Trauma. In: Rüsen, Jörn / Straub, Jürgen (Hg.): Die dunkle Spur der Vergangenheit (1.Aufl.). Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998 (S.131-152)
- ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Verlag C.H. Beck, München 1999
- ASSMANN, Aleida: Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer. Böhlau, Köln 1999
- ASSMANN, Aleida: Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past. In: Emden, Christian / Midgley, David (Hg.): Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500. Peter Lang, Bern 2004 (S.19-38)
- ASSMANN, Aleida: Ein geteiltes europäisches Wissen von uns selbst? Europa als Erinnerungsgemeinschaft. In: Feichtinger, Johannes / Grossegger, Elisabeth / Marinelli-König, Gertraud / Stachel, Peter / Uhl, Heidemarie (Hg.): Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen. StudienVerlag, Innsbruck 2006 (S.15-24)
- ASSMANN, Aleida: Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Elm, Michael / Kössler, Gottfried (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2007 (S.33-49)
- ASSMANN, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. Verlag C.H. Beck, München 2007
- ASSMANN, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen (2.Aufl.). Erich Schmidt Verlag, Berlin 2008
- ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (7.Aufl.). Beck, München 2013

- AST, Michaela S.: Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre. <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/74912/flucht-und-vertreibung?p=all> (Bundeszentrale für politische Bildung, letzter Zugriff 12-10-2015)
- AUBIN, Hermann: Der Deutsche Osten und das Abendland. Verlag „Volk und Heimat“, München 1953
- AUGSTEIN, Rudolf / Grass, Günter: Deutschland, einig Vaterland? Ein Streitgespräch. Fernsehdiskussion unter Leitung von Joachim Wagner (Februar 1990). Steidl Verlag, Göttingen 1990
- AUSTENFELD, Thomas: Comparison and Contrast: Discovering Family Relations. In: Casarus, Gilbert / Haupt, Sabine (Hg.): Vergleichen? Komparatistische Wissenschaften im Vergleich. LIT Verlag, Münster 2011 (S.19-22)
- BAHLINGER, Dieter / Kaschuba, Wolfgang (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder; Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tübingen 1989
- BAL, Mieke / Crewe, Jonathan / Spitzer, Leo (Hg.): Acts of Memory. Cultural Recall in the Present. University Press of New England, Hanover 1999
- BALDWIN-EDWARDS, Martin / Vermeulen, Hans / Van Boeschoten, Riki (Hg.): Migration in the Southern Balkans. From Ottoman Territory to Globalized Nation States. Imiscoe & Springer Open, London 2015
- BARING, Gabriele: Die geheimen Ängste der Deutschen. Scorpio-Verlag, Berlin 2011
- BASTIAN, Andrea: Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1995
- BAUDRY, Jean-Louis: The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema (1975). In: Braudy, Leo / Cohen, Marshall (Hg.): Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Oxford University Press, New York 2004 (S.206-223)
- BAUMGÄRTNER, Ingrid / Klumbies, Paul-Gerhard / Sick, Franziska: Raumkonzepte. Zielsetzung, Forschungstendenzen und Ergebnisse. In ders.: Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge. V&R unipress, Göttingen 2009 (S.9-25)

- BAZIN, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache (1958). In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films (5.Aufl.). Philipp Reclam, Stuttgart 2003 (S.256-274)
- BEATON, Roderick / Ricks, David (Hg.): The Making of Modern Greece: Romanticism, & The Uses of The Past. Ashgate, Farnham 2009 (S.1-18)
- BECKER, Anja / Mohr, Jan: Geschichte und Perspektiven eines Konzepts. Eine Einleitung. In: Becker, Anja / Mohr, Jan (Hg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren. Akademie Verlag, Berlin 2012 (S.1-58)
- BEER, Mathias: Umsiedlungen, Deportationen und Vertreibungen im Europa des 20. Jahrhunderts. Einzigartigkeit und Vergleichbarkeit. In: Bingen, Dieter / Borodziej, Włodzimierz / Troebst, Stefan (Hg.): Vertreibungen europäisch erinnern? Historische Erfahrungen – Vergangenheitspolitik – Zukunftskonzeptionen. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2003 (S.208-214)
- BEINDORF, Claudia: Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygd-film 1930-1960. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden Baden 2001
- BELL, Duncan: Introduction. Memory, Trauma and World Politics. In ders.: Reflections on the Relationship Between Past and Present. Palgrave Macmillan, London 2006 (S.1-29)
- BELLER, Manfred: Perception, image, imagology. In: Beller, Manfred / Leerssen, Joep (Hg.): Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Rodopi Verlag, Amsterdam 2007 (S.3-16)
- BENSCH, Margrit: Die „Blut-und-Boden“-Ideologie. Ein dritter Weg der Moderne. Eisel, Berlin 1995.
- BENTHIN, Madlen: Die Vertreibung der Deutschen aus Ostmitteleuropa. Deutsche und tschechische Erinnerungskulturen im Vergleich. Verlag Hahnsche Buchhandlung, Hannover 2007
- BERNSTEIN, Matthew / Studlar, Gaylyn (Hg.): Visions of the East. Orientalism in Film. Rutgers University Press, New Brunswick 1997
- BEUTNER, Eduard: Allerlei Heimat. In: Beutner, Eduard / Rossbacher, Karlheinz (Hg.): Ferne Heimat – Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern. Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2008 (S.15-32)
- BHABHA, Homi: Die Verortung der Kultur (dt. Übers.). Stauffenberg Verlag, Tübingen 2000

- BIGNELL, Jonathan: *An introduction to television studies* (2.Aufl). Routledge, London 2008
- BIZEUL, Yves: Theorien der politischen Mythen und Rituale. In ders.: *Politische Mythen und Rituale in Deutschland, Frankreich und Polen*. Duncker & Humblot, Berlin 2000 (S.15-36)
- BLICKLE, Peter: *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Camden House, New York 2004
- BOGDAL, Klaus-Michael: *Historische Diskursanalyse der Literatur* (2.Aufl.). Synchron Publishers, Heidelberg 2007
- BOGUSZ, Tanja / Sørensen, Estrid: Naturalismus-Konstruktivismus. Zur Produktivität einer Dichotomie. In ders. (Hg.): *Naturalismus – Konstruktivismus. Zur Produktivität einer Dichotomie*. Panama Verlag, Berlin 2011 (S.6-21)
- BOHLEBER, Werner: Trauma, Trauer und Geschichte. In: Liebsch, Burkhard / Rüsen, Jörn (Hg.): *Trauer und Geschichte*. Böhlau Verlag, Köln 2001 (S.131-145)
- BORDWELL, David / Thompson, Kristin: *Film History. An Introduction* (2.Aufl.). McGraw-Hill, New York 2003
- BORODZIEJ, Włodzimierz: Flucht – Vertreibung – Zwangsaussiedlung. In: Lawaty, Andreas / Orłowski, Hubert (Hg.): *Deutsche und Polen. Geschichte, Kultur, Politik*. Verlag C.H. Beck, München 2003 (S.88-94)
- BORSÒ, Vittoria: Medialität und Gedächtnis: Das Unbehagen und die Chance der Differenz. In: Sick, Franziska / Ochsner, Beate (Hg.): *Medium und Gedächtnis. Von der Überbietung der Grenze(n)*. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2004 (S.71-95)
- BORZYSZKOWSKA-SZEWCZYK, Miłoslawa: Das Eigene und das Fremde. Kollektive Bilder in den Erinnerungsschriften des deutschen Adels aus Hinterpommern und Ostpreußen nach 1945. In: Hartmann, Regina (Hg.): *Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Aisthesis Verlag, Bielefeld 2010 (S.111-133)
- BÖSCH, Frank: Bewegte Erinnerung. Dokumentarische und fiktionale Holocaustdarstellungen in Film und Fernsehen seit 1979. In: Paul, Gerhard / Schossig Bernhard (Hg.): *Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre*. Wallstein, Göttingen 2010 (S.39-61)
- BRANDLMEIER, Thomas: Und wieder Caligari... Deutsche Nachkriegsfilme 1946-1951. In: Jung, Uli (Hg.): *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993 (S.139-166)

- BRUMLIK, Micha: Wer Sturm sät. Die Vertreibung der Deutschen. Aufbau-Verlag, Berlin 2005
- BUCHHOLZ, Werner (Hg.): Pommern. Siedler, Berlin 1999
- CARRAS, Costa: Greek Identity: A Long View. In: Todorova, Maria (Hg.): Balkan Identities. Nation and Memory. Hurst & Company, London 2004 (S.294-326)
- CASETTI, Francesco / Odin, Roger: Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz. In: Adelman, Ralf / Hesse, Jan O. / Keilbach, Judith u.a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2001 (S.311-333)
- CASTELLS, Manuel: The Power of Identity. Wiley-Blackwell, Malden 2010
- CHÂTEAUVERT, Jean / Gaudreault, André: Le corps, le regard et le miroir. In: Block de Behar, Lisa (Hg.): Semiotica 1996 (Vol.112-1/2), pp. 93-108. Special Issue: Christian Metz. Walter de Gruyter, Berlin 1996
- CHONG, Jin-Sok: Offenheit und Hermetik. Zur Möglichkeit des Schreibens nach Auschwitz: Ein Vergleich zwischen Günter Grass' Lyrik, der *Blechtrommel* und dem Spätwerk Paul Celans. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2002
- CHRISTOPOULOS, Georgios / Bastias, Ioannis (Hg.): Geschichte der griechischen Nation (Bd.15: Neōteros Ellēnismos apo 1913 ōs 1940). Ekdotiki Athinon A.E., Athen 1978
- CHRISTOPOULOS, Georgios / Bastias, Ioannis (Hg.): Geschichte der griechischen Nation (Bd.16: Synchronos Ellēnismos apo to 1941 ōs to telos tou aiōna). Ekdotiki Athinon A.E., Athen 2000
- CLASSEN, Cristoph: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965. Böhlau, Köln 1999
- CONFINO, Alon: „This lovely country you will never forget“. Kriegserinnerungen und Heimatkonzepte in der westdeutschen Nachkriegszeit (dt.Übers.). In: Knoch, Habbo (Hg.): Das Erbe der Provinz. Heimatkultur und Geschichtspolitik nach 1945. Wallstein Verlag, Göttingen 2001 (S.235-251)
- CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika: Einführung in die Komparatistik. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2013
- CRIVELLARI, Fabio: Das Unbehagen der Geschichtswissenschaft vor der Popularisierung. In: Fischer, Thomas / Wirtz, Rainer (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2008 (S.161-185)

- CZÁKY, Moritz: Gedächtnis, Erinnerung und die Konstruktion von Identität. Das Beispiel Zentraleuropas. In: Bosshart-Pflüger, Catherine / Jung, Joseph / Metzger, Franziska (Hg.): Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktionen von Identitäten. Huber, Frauenfeld 2002 (S.25-49)
- DELANEY, Antoinette T.: Metaphors in Grass' *Die Blechtrommel*. Peter Lang, New York 2004
- DELEUZE, Gilles / Guattari, Félix: 1440 – Das Glatte und das Gekerbte. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006 (S.434-443)
- DE TORO, Alfonso: *Jenseits* von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept. In: Hamann, Christof / Sieber, Cornelia: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Georg Olms Verlag, Hildesheim 2002 (S.15-52)
- DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM BERLIN: Deutsche im Osten. Geschichte – Kultur – Erinnerungen. Koehler & Amelang, Berlin 1994
- DE ZAYAS, Alfred: 50 Thesen zur Vertreibung. Verlag Inspiration Un Limited, München 2008
- DIETZE, Gabriele: Intersektionalität und Hegemonie(selbst-)kritik. In Gippert, Wolfgang / Götte, Petra / Kleinau, Elke (Hg.): Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven. transcript Verlag, Bielefeld 2008 (S.27-43)
- DÖNHOF, Marion (Gräfin): Namen, die keiner mehr nennt. Ostpreußen – Menschen und Geschichte (2.Aufl.). Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2010
- DÖRING, Jörg / Thielmann, Tristan: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen. In ders.: Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion. transcript Verlag, Bielefeld 2009 (S.7-45)
- DÖRING, Sabine A.: Vom nation-building zum Identifikationsfeld. Zur Integrationsfunktion nationaler Mythen in der Literatur. In: Turk, Horst / Schultze, Brigitte / Simanowski, Roberto (Hg.): Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus. Wallstein Verlag, Göttingen 1998 (S.63-83)
- DOULIS, Thomas: Disaster and Fiction. Modern Greek Fiction and the Asia Minor Disaster of 1922. University of California Press, Berkeley 1977

- DYSERINCK, Hugo: Komparatistik. Eine Einführung (3.Aufl.). Bouvier Verlag, Bonn 1991
- ECKART, Wolfgang / Seidler, Günter: Einleitung: „Psychotraumatologie“, eine Disziplin im Werden. In: Seidler, Günter H. / Eckart, Wolfgang U. (Hg.): Verletzte Seelen. Möglichkeiten und Perspektiven einer historischen Traumaforschung. Psychosozial-Verlag, Gießen 2005 (S.7-25)
- EGGLEZOU, Georgia: The Greek Media in World War I and its Aftermath. I.B. Tauris Publishers, London 2009
- EINSTEIN, Albert: Raum, Äther und Feld in der Physik. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006 (S.94-102)
- ELIAS, Norbert: Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989
- ELM, Michael: Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Metropol Verlag, Berlin 2008
- ELSAESSER, Thomas: Der neue deutsche Film: von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. Heyne Verlag, München 1994
- EMDEN, Christian J.: Nation, Identität, Gedächtnis. Überlegungen zur Geschichtlichkeit des Politischen. In: Frank, Michael C. / Rippl, Gabriele (Hg.): Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann. Wilhelm Fink Verlag, München 2007 (S.63-85)
- ENGELHARDT, Michael von: Alte Heimat – neue Heimat. Zur Integration der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen des Zweiten Weltkriegs. In: Heller, Hartmut (Hg.): Neue Heimat Deutschland. Aspekte der Zuwanderung, Akkulturation und emotionalen Bindung. Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e.V., Erlangen 2002 (S.29-62)
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: Wilhelm Meister auf Blech getrommelt. In: Schlöndorff, Volker: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Luchterhand, Darmstadt 1979 (S.9-15)
- ERLL, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005
- ERLL, Astrid: Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung. In: Frank, Michael C. / Rippl, Gabriele (Hg.): Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann. Wilhelm Fink Verlag, München 2007 (S.87-98)
- ERLL, Astrid / Nünning, Ansgar: Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen

- Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Oesterle, Günter (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005 (S.185-210)
- ESER, Ingo: „Schwachtes Element“: Kinder als Leidtragende von Flucht, Vertreibung und Aussiedlung der Deutschen aus Polen und dem früheren Ostdeutschland 1944-1949. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Paweł (Hg.): Kriegskindheiten und Erinnerungsarbeit. Zur historischen und literarischen Verarbeitung von Krieg und Vertreibung. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2012 (S.89-105)
- EXERTZOGLU, Haris: Ἡ ἱστορία τῆς προσφυγικῆς μνήμης (Die Geschichte des Flüchtlingsgedächtnisses). In: Liakos, Antonis (Hg.): Το 1922 και οι προσφυγες. Μια νέα ματιά (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Verlag Nepheli, Athen 2011 (S.191-201)
- EXERTZOGLU, Haris: Ex Occidente Lux?
In: <http://www.avgi.gr/article/10812/5452977/ek-dysmon-to-phos-> (16-2-2017)
- EVERETT, Wendy: „Between Here and There, Between Then and Now“: The Theme of Border Crossings in the Films of Theo Angelopoulos. In: Wagstaff, Peter (Hg.): Border Crossings. Mapping Identities in Modern Europe. Peter Lang, Bern 2004 (S.55-80)
- FAHLENBRACH, Kathrin: Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik im Film und Fernsehen. Schüren Verlag, Marburg 2010
- FAUSER, Markus: Einführung in die Kulturwissenschaft (2.Aufl.). Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2004
- FENDL, Elisabeth (Hg.): Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung. Waxmann, Berlin 2011
- FESTENBERG, Niko v.: Trogtschnauziger Posauk. In: Der Spiegel, Nr.12 / 1988, S.223-228. Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13528373.html> (7-1-2017)
- FIEDLER, Manuela: Heimat im deutschen Film: Ein Mythos zwischen Regression und Utopie. Coppi-Verlag, Coppingen 1995
- FISCHER, Manfred S.: Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie. Bouvier, Bonn 1981
- FOUCAULT, Michel: Von anderen Räumen (dt.Übers.). In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006 (S.317-329)

- FOUCAULT, Michel: Nietzsche, Freud, Marx (dt.Übers.). In: Wirth, Uwe (Hg.): Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte (1.Aufl.). Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008 (S.251-261)
- FOUCAULT, Michel: Wissenschaft und Wissen (dt.Übers.). In: Wirth, Uwe (Hg.): Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte (1.Aufl.). Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008 (S.308-317)
- FRANÇOIS, Étienne / Schulze, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. Verlag C.H. Beck, München 2005
- FRANKE, Elk: Repräsentation und Erfahrung – oder die Verwurzelung der Symbolwelten im Handeln. In: Wirkus, Bernd (Hg.): Fiktion und Imaginäres in Kultur und Gesellschaft. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2003 (S.219-236)
- FREE, Jan: Zur Theorie des nationalen Mythos. Eine Begriffsklärung. BIS-Verlag, Oldenburg 2007
- FREI, Norbert: 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen. Verlag C.H. Beck, München 2005
- FRIES SIBLEY, Marilyn: Der implizite Gesprächspartner und die narrative Überlieferung der Vergangenheit. Über Siegfried Lenz' „Heimatismuseum“. In: Seliger, Helfried (Hg.): Der Begriff „Heimat“ in der deutschen Gegenwartsliteratur. iudicium, München 1987 (S.51-69)
- FRIZEN, Werner: Die Blechtrommel ein schwarzer Roman. Grass und die Literatur des Absurden. In: Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal for Literary Studies, 1986, Vol.21(1), pp.166-189. Walter de Gruyter, Berlin / New York 1986
- FRÖHLICH, Claudia: Rückkehr zur Demokratie – Wandel der politischen Kultur in der Bundesrepublik. In: Reichel, Peter / Schmid, Harald / Steinbach, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. Verlag C.H. Beck, München 2009 (S.105-126)
- GAUNTLETT, Stathis: Rebetiko tragoudi. Symbolē stēn epistēmōnikē tou proseggisē (Rebetiko-Lied. Beitrag zu seiner wissenschaftlichen Annäherung). Ekdoseis 21^{ou}, Athen 2001
- GAZDAR, Kaevan: Zwischen Dichtern und Denkern, Richtern und Henkern. Auf der Suche nach deutscher Identität. Olzog Verlag, München 2010
- GENETTE, Gérard: Fiktion und Diktion (dt.Übers.). Wilhelm Fink Verlag, München 1992

- GENETTE, Gérard: Die Erzählung (dt.Übers./3.Aufl.). Fink, Paderborn 2010
- GERHARD, Ute / Link, Jürgen: Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen. In: Link, Jürgen / Wülfing, Wulf (Hg.): Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität. Klett-Cotta, Stuttgart 1991 (S.16-45)
- GIESEN, Bernhard: Das Tätertrauma der Deutschen. In ders.: Tätertrauma: nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs. UVK-Verlagsgesellschaft, Konstanz 2004 (S.11-54)
- GIESEN, Bernhard: The Trauma of Perpetrators. The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity. In: Alexander, Jeffrey C. / Eyerman, Ron / Giesen, Bernhard / Smelser, Neil J. / Sztompka, Piotr (Hg.): Cultural Trauma and Collective Identity. University of California Press, Berkeley 2004 (S.112-154)
- GIORDANO, Christian: Anthropologisch Vergleichen: die unabdingbare Voraussetzung einer empirisch fundierten Disziplin. In: Casarus, Gilbert / Haupt, Sabine (Hg.): Vergleichen? Komparatistische Wissenschaften im Vergleich. LIT Verlag, Münster 2011 (S.111-121)
- GIPPERT, Wolfgang / Götte, Petra / Kleinau, Elke (Hg.): Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven. transcript Verlag, Bielefeld 2008 (S.9-24)
- GRABBE, Katharina / Köhler, Sigrid G. / Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film. transcript Verlag, Bielefeld 2012
- GRABOVSZKI, Ernst: Methoden und Modelle der deutschen, französischen und amerikanischen Sozialgeschichte als Herausforderung für die Vergleichende Literaturwissenschaft. Rodopi, Amsterdam 2002
- GRANOVSKY, Ronald: The Trauma Novel. Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster. Peter Lang, New York 1995
- GRASS, Günter: Die Blechtrommel. Roman (6.Aufl.). Deutscher Taschenbuchverlag, München 1997
- GRASS, Günter: Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung (Rede gehalten am 13. Febr. 1990 im Rahmen d. Stiftungsdozentur Poetik an d. Johann-Wolfgang-Goethe-Univ., Frankfurt am Main). Luchterhand, Frankfurt a. M. 1990

GRASS, Günter: Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeinten Deutschland. 18.11.1992, Münchner Kammerspiele. Steidl Verlag, Göttingen 1992

GRASS, Günter: Literatur und Geschichte. Rede anlässlich der Verleihung des „Prinz von Asturien“ - Preises in Oviedo, 22.10.99. Steidl Verlag, Göttingen 1999

GRASS, Günter: Fortsetzung folgt... Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur. Stockholm, 07.12.99. Steidl Verlag, Göttingen 1999

GRASS, Günter / Zimmermann, Harro: Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche. Steidl Verlag, Göttingen 1999

GREENBLATT, Stephen: Die Zirkulation sozialer Energie. In: Conrad, Christoph (Hg.): Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Reclam, Stuttgart 1994 (S.219-250)

GREVERUS, Ina-Maria: The „Heimat“ Problem. In: Seliger, Helfried W. (Hg.): Der Begriff „Heimat“ in der deutschen Gegenwartsliteratur. The Concept of „Heimat“ in Contemporary German Literature. iudicium, München 1987 (S.9-28)

GRIESWELLE, Detlef: Tradition und kleinräumliche Identität. In: Weigelt, Klaus (Hg.): Heimat. Tradition. Geschichtsbewußtsein. V. Hase & Koehler Verlag, Mainz 1986 (S.175-195)

GRODAL, Torben: Filmische Emotionen, Valenz und evolutionäre Adaptionen (dt. Übers.). In: Bartsch, Anne / Eder, Jens / Fahlenbrach, Kathrin (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Herbert von Halem Verlag, Köln 2007 (S.85-103)

GROH, Ruth / Groh, Dieter: Kulturelle Muster und ästhetische Naturerfahrung. In: Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung. Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1996 (S.27-41)

GROSSKLAUS, Götz: Neue Medienrealität – jenseits der alten Dichotomie von „fremd“ und „eigen“? In: Shichiji, Yoshinori (Hg.): Theorie der Alterität. iudicium Verlag, München 1991 (S.29-37)

GÜNZEL, Stephan: Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. transcript Verlag, Bielefeld 2008 (S.219-239)

- GÜNZEL, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. J.B. Metzler, Stuttgart 2010
- GÜNZEL, Stephan: Raum/Bild. Zur Logik des Medialen. Kulturverlag Kadmos, Berlin 2012
- GÜRSES, Hakan: Funktionen der Kultur. Zur Kritik des Kulturbegriffs. In: Nowotny, Stefan / Staudigl, Michael (Hg.): Grenzen des Kulturkonzepts. Meta-Genealogien. Turia + Kant, Wien 2003 (S.13-34)
- GUTBERGER, Hansjörg: Auf dem Weg zu einer radikalen Ordnung des Sozialen: Nationalsozialistische Raumforschung. Raumordnung und ländliche Sozialwissenschaft vor Beginn der NS-Siedlungspolitik im Zweiten Weltkrieg. In: Geschichte und Region / Storia e regione. 18. Jahrgang, 2009, Heft 2 (S.21-47)
- GUYNN, William: Writing History in Film. Routledge, New York 2006
- HAHN, Eva / Hahn, Hans Henning: Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung. In: Hahn, Hans Henning (Hg.): Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2002 (S.17-55)
- HAHN, Eva / Hahn, Hans Henning: Flucht und Vertreibung. In: François, Etienne / Schulze, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. Verlag C.H. Beck, München 2005 (S.332-350)
- HAKE, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Rohwolt, Reinbek bei Hamburg 2004
- HALLAMA, Peter: Geschichtswissenschaften, Memory Studies und der Passive Turn. Zur Frage der Opferperspektive in der erinnerungskulturellen Forschung. In: Franzen, Erik K. / Schulze Wessel, Martin (Hg.): Opfernarrative. Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. Oldenbourg Verlag, München 2012 (S.9-27)
- HALBWACHS, Maurice: Les cadres sociaux de la mémoire. Michel, Paris 1994
- HALVERSON, Rachel J.: Historiography and Fiction. Siegfried Lenz and the „Historikerstreit“. Peter Lang, New York 1990
- HANDRO, Saskia: Mutationen. Geschichte im kommerziellen Fernsehen. In: Oswalt, Vadim / Pandel, Hans-Jürgen (Hg.): Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart. Wochenschau, Schwalbach 2009 (S.75-96)
- HARTLEB, Katja: Flucht und Vertreibung. Ein Tabuthema in der DDR-Literatur? Tectum Verlag, Marburg 2011

- HARTUNG, Jan-Peter: (Re-)presenting the Other? – Erkenntniskritische Überlegungen zum Orientalismus. In: Hamann, Christof / Sieber, Cornelia (Hg.): Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Georg Olms Verlag, Hildesheim 2002 (S.135-150)
- HAUBOLD-STOLLE, Juliane: Mythos Oberschlesien. Der Kampf um die Erinnerung in Deutschland und in Polen 1919-1956. Fibre Verlag, Osnabrück 2008
- HAUPT, Sabine: Komparatistische Literatur- und Kulturwissenschaften im Vergleich. In: Casasus, Gilbert / Haupt, Sabine (Hg.): Vergleichen? Komparatistische Wissenschaften im Vergleich. LIT Verlag, Münster 2011 (S.7-17)
- HEINISCH, Severin: Dislokation und Bedeutungstransfer des musealen Objekts. In: Petschar, Hans (Hg.): Identität und Kulturtransfer. Semiotische Aspekte von Einheit und Wandel sozialer Körper. Böhlau Verlag, Wien 1993 (S.75-90)
- HELBIG, Louis Ferdinand: Der ungeheure Verlust. Flucht und Vertreibung in der deutschsprachigen Belletristik der Nachkriegszeit (3.Aufl.). Harrasowitz, Wiesbaden 1996
- HENNIG, Eike: Zum Historikerstreit. Was heißt und zu welchem Ende studiert man Faschismus? Athenäum Verlag, Frankfurt a.M. 1988
- HEUER, Caren: *Die Flucht* oder: Was die Nation mit Ostpreußen zu tun hat. In: Grabbe, Katharina / Köhler, Sigrid G. / Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film. transcript Verlag, Bielefeld 2012 (S.265-291)
- HICKETHIER, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Universität Lüneburg 1991
- HICKETHIER, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Programms. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Olms-Weidmann, Hildesheim 1994 (S.55-71)
- HICKETHIER, Knut: Film- und Fernsehanalyse (3.Aufl.). Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2001
- HILLGRUBER, Andreas: Der Zusammenbruch im Osten 1944/45 als Problem der deutschen Nationalgeschichte und der europäischen Geschichte. Westdeutscher Verlag, Opladen 1985
- HISSNAUER, Christian: Hybride Formen des Erinnerns. Vorläufer des Doku-Dramas in bundesdeutschen Dokumentar- und Fernsehspielen zum Nationalsozialismus in den siebziger Jahren. In: Heinemann, Monika / Maischein, Hannah / Flacke, Monika u.a.

- (Hg.): Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. Konstruktionen historischer Erinnerungen. Oldenbourg Verlag 2011 (S. 183-209)
- HOBBSBAWM, Eric: Mass-Producing traditions: Europe, 1870-1914. In: Eric Hobsbawm / Ranger, Terence (Hg.): The invention of tradition. Cambridge University Press 1983 (S.263-308)
- HOFMANN, Wilhelm: Politische Identität – visuell. Theoretische Anmerkungen zur visuellen Konstruktion politischer Identität. In: Hofmann, Wilhelm / Lesske, Franz (Hg.): Politische Identität – visuell. LIT Verlag, Münster 2005 (S.3-25)
- HÖLZ, Karl: Spiegelung des Anderen in der Ordnung der Kulturen und Geschlechter. In: Hölz, Karl / Schmidt-Linsenhoff, Viktoria / Uerlings, Herbert (Hg.): Beschreiben und Erfinden. Figuren des Fremden vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2000 (S.7-12)
- HORTON, George: The Blight of Asia, Indianapolis 1926.
http://www.armenews.com/IMG/Horton_The_Blight_of_Asia.pdf (26-2-2016)
- HUSSERL, Edmund: Kopernikanische Umwendung der Kopernikanischen Umwendung. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006 (S.153-165)
- IRGANG, Winfried (Hg.): Schlesien: Geschichte, Kultur und Wirtschaft. Verlag Wissenschaft und Politik, Köln 1998
- IRVING, David: Deutschlands Ostgrenze. Weder Oder noch Neiße. Die Rückkehr des Deutschen Ostens. Arndt-Verlag, Kiel 1990
- ISER, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1991
- JACOBSEN, Wolfgang / Maerker, Christa / Nagel, Josef / Schütte, Wolfgang: Theo Angelopoulos. Reihe Film 45. Carl Hansen Verlag, München 1992
- JAMES, Alice: Memories of Anatolia: Generating Greek refugee identity. In: *Balkanologie*, Vol. V, n° 1-2 / 2001. <http://balkanologie.revues.org/720> (15-2-2017)
- JANNOULOPOULOS, Jiannis N.: „Ἐ eugenēs mas typhlosis...“. Exoterikē politikē kai „ethnika themata“ apo tēn ētta tou 1897 eōs tē Mikrasiatikē Katastrophē („Unsere edle Blindheit...“. Außenpolitik und „nationale Fragen“ seit der Niederlage von 1897 bis zur Kleinasiatischen Katastrophe). Vivliorama, Athen 2003
- JOACHIMSTHALER, Jürgen: Philologie der Nachbarschaft. Erinnerungskultur, Literatur und Wissenschaft zwischen Deutschland und Polen. Königshausen & Neumann, Würzburg 2007

- JOHNSTON, Otto W.: Der deutsche Nationalmythos. Ursprung eines politischen Programms. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990
- JORDAN, Peter: Zur Konstruktion raumbezogener Identitäten auf nationaler und regionaler Ebene in Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa. In: Altenburg, Detlef / Ehrlich, Lothar / John, Jürgen (Hg.): Im Herzen Europas. Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen. Böhlau Verlag, Köln 2008 (S.151-164)
- KAILER, Thomas: „Gewählte Erinnerung“: Die Vertreibung der Sudetendeutschen und die mediale Inszenierung des Massakers von Aussig am 31. Juli 1945. In: Vogel, Christine (Hg.): Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert. Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2006 (S.188-220)
- KALOUDI, Kostoula: Ἐ Μικρασιατικῇ Καταστροφῇ στὸν ἐλλῆνικο Κινῆματογραφο (Die Kleinasiatische Katastrophe im griechischen Kino). Verlag Dodoni, Athen 2001
- KAPSIS, Giannis: Hamenes patrides: apo tēn apeleutherōsē stēn katastrophē tēs Smyrnēs (Verlorene Heimaten: von der Befreiung zur Zerstörung Smyrnas, 3.Aufl.). Nea Synora Ant. Livanis, Athen 1989
- KAPSIS, Giannis: 1922, Ἐ μαυρὲ vivlos: oi martyrikes katatheseis tōn thymatōn, pou den dēmosieuthēkan pote: istoriko dokoumento (1922, das schwarze Buch: die Erlebnisberichte der Opfer, die nie veröffentlicht wurden: historisches Dokument). Nea Synora Ant. Livanis, Athen 1992
- KAPSIS, Giannis: Ἐ Δικὲ τὸν Ex. 60 ἔμερες, pou allaxan mia hōra, ena lao (Der Prozess der Sechs. 60 Tage, die ein Land und ein Volk veränderten). Nea Synora Ant. Livanis, Athen 2011
- KASCHUBA, Wolfgang: Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Kulturvergleich. In: Binder, Beate / Kaschuba, Wolfgang / Niedermüller, Peter (Hg.): Inszenierung des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts. Böhlau Verlag, Köln 2001 (S.19-42)
- KASER, Karl: The Balkans And The Near East. Introduction To A Shared History. LIT Verlag, Berlin 2011
- KATSAPIS, Kostas: To prosfygiko zētēma (Die Flüchtlingsfrage). In: Liakos, Antonis (Hg.): To 1922 kai oi prosfyges. Mia nea matia (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Verlag Nepheli, Athen 2011 (S.125-169)
- KEMP, Wolfgang: Die Analytik des Endlichen: Kunst und Literatur vor dem Film. In: Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte (Bd.1: Von den An-

fängen bis zum etablierten Medium 1895-1924). Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1994 (S.68-85)

KEPPLER, Angela: Die wechselseitige Modifikation von Bildern und Texten in Fernsehen und Film. In: Deppermann, Arnulf / Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedi-
al. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Walter de Gruyter, Berlin 2010 (447-468)

KHOULOKI, Rayd: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Bertz + Fischer, Berlin 2007

KIEFER, Bernd / Nell, Werner: Tradition und Aktualität der Komparatistik im Medien-Zeitalter. In ders.: Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik. Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 2005 (S.1-5)

KIPPER, Rainer: Der Germanenmythos im deutschen Kaiserreich. Formen und Funktionen historischer Selbstthematisierung. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002

KITTEL, Manfred: Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982). Oldenbourg Wissenschaftsverlag, München 2007

KNIGHT, Julia: New German Cinema (S.26).

<http://cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf>
(19-12-2016)

KNOCH, Habbo: Das mediale Gedächtnis der Heimat. Krieg und Verbrechen in den Erinnerungsräumen der Bundesrepublik. In: Knoch, Habbo (Hg.): Das Erbe der Provinz. Heimatkultur und Geschichtspolitik nach 1945. Wallstein Verlag, Göttingen 2001 (S.9-26, S.275-300)

KNOPP, Guido / Quandt, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988

KOKKINOS, Giorgos / Lemonidou, Elli / Agtzidis, Vlas: To trauma kai oi politikes tēs mnēmes: endeiktikes opseis tōn symbolikōn polemōn gia tēn Istoría kai tē Mnēmē (Das Trauma und die Erinnerungspolitik: charakteristische Aspekte der symbolischen Kriege um Geschichte und Gedächtnis). Taxideftis, Athen 2010 (S.223-287)

KOLIOPOULOS, John S. / Veremis, Thanos M.: Greece. The Modern Sequel. From 1831 to the Present. Hurst & Company, London 2002

KOLOVOS, Nikos: Thodōros Angelopoulos. Aigokeros, Athen 1990

KÖLSCH, Julia: „Nation heißt: sich erinnern...“. 50 Jahre NS-Gedenken in der Bundesrepublik – 50 Jahre Gedächtnispolitik zwischen Pflicht und Alibi. In: Nassehi,

- Armin (Hg.): Nation, Ethnie, Minderheit. Beiträge zur Aktualität ethnischer Konflikte. Böhlau Verlag, Köln 1997 (S.287-307)
- KONRAD, Helmut: Zeit-Geschichte. In: Goltschnigg, Dietmar (Hg.): Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft. Stauffenberg Verlag, Tübingen 2011 (S.123-125)
- KONTARATOS, Savvas: Ἐ mythopoiēsē tēs „kath’ ēmas ananolēs“. (Die Mythisierung „unseres“ Orients). In: Mythen und Ideologeme im modernen Griechenland (Mythoi kai ideologēmata stē synchronē Ellada). Symposium 23-24.11.2005. Etaireia Spoudon, Athen 2007 (S.138-141)
- KORFKAMP, Jens: Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Logos Verlag, Berlin 2006
- KORTE, Barbara / Paletschek, Sylvia: Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel. In: ders.: History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. transcript Verlag, Bielefeld 2009 (S.9-59)
- KOSSERT, Andreas: Ostpreußen. Geschichte und Mythos. Siedler Verlag, München 2005
- KÖSTER, Werner: Deutschland, 1900-2000: Der „Raum“ als Kategorie der Resubstantialisierung. Analysen zur neuerlichen Konjunktur einer deutschen Semantik. In: Stockhammer, Robert (Hg.): TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen. Wilhelm Fink Verlag, München 2005 (S.25-72)
- KÖSTLIN, Konrad: Der ethnisierte Wald. In: Lehmann, Albrecht / Schriewer, Klaus (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2000 (S.53-66)
- KRÄMER, Sybille: Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. In: Deppermann, Arnulf / Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Walter de Gruyter, Berlin 2010 (S.13-28)
- KREMMYDAS, Vasilis: Ἐ Megalē Idea. Metamorfōseis tou ethnikou ideologēmatos (Die Große Vision. Verwandlungen des nationalen Ideologems). Typotheitō, Athen 2010
- KRIPPNER, Friederike: Luther im nationalen Diskurs zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Grabbe, Katharina / Köhler, Sigrid G. / Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film. transcript Verlag, Bielefeld 2012 (S.105-129)

- KRÜTZEN, Michaela: Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a.M. 2004
- KÜCHENHOFF, Joachim: Trauma, Konflikt, Repräsentation. Trauma und Konflikt: Ein Gegensatz? In: Schlösser, Anne-Marie / Höhfeld, Kurt (Hg.): Trauma und Konflikt. Psychosozial-Verlag, Gießen 1998 (S.13-32)
- KUHLBRODT, Dietrich: Preußische Filmästhetik und ihre Strategien. In: Marquardt, Axel / Rathsack, Heinz: Preußen im Film. Rowohlt, Berlin 1981 (S.74-96)
- KUHN, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Walter de Gruyter, Berlin 2011
- KÜHNER, Angela: Trauma und kollektives Gedächtnis. Psychosozial-Verlag, Gießen 2008
- KUNZE, Rolf-Ulrich: Nation und Nationalismus. WBG, Darmstadt 2005
- LACAPRA, Dominick: Writing History, Writing Trauma. The John Hopkins University Press, Baltimore 2001
- LAMPSIDIS, Odysseas: Symbolē stēn oikonomikē zoē tēs Smyrnēs meta to 1870 (Beitrag zum ökonomischen Leben von Smyrna nach 1870). Ekdoseis Kanaki, Athen 2009
- LANDWEHR, Achim: Historische Diskursanalyse. Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2008
- LANGEWIESCHE, Dieter: Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa. Verlag C.H. Beck, München 2000
- LASZIG, Parfen / SCHNEIDER, Gerhard: Filme als kulturelle Symptome – Einleitung und Überblick. In ders.: Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome. Psychosozial-Verlag, Gießen 2008 (S.11-18)
- LATOUR, Bruno: Relativismus. In: Wirth, Uwe (Hg.): Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte (1.Aufl.). Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008 (S.318-336)
- LAUTERBACH, Frank: Nationalkulturelle Identitätskonstruktionen im Spannungsfeld dialektischer Differenzierungen. In: Lauterbach, Frank / Paul, Fritz / Sander, Ulrike-Christine (Hg.): Abgrenzung – Eingrenzung. Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004 (S.1-13)
- LEERSEN, Joep: Imagology: History and method. In: Beller, Manfred / Leerssen, Joep (Hg.): Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Rodopi Verlag, Amsterdam 2007 (S.17-32)

- LEFEBVRE, Henri: Die Produktion des Raums. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006 (S.330-342)
- LEFEBVRE, Martin (Hg.): Landscape and Film. Routledge, New York 2006 (S.xi-xxxi).
- LEGGEWIE, Klaus: Der Mythos des Neuanfangs – Gründungsetappen der Bundesrepublik Deutschland: 1949-1968-1989. In: Berding, Helmut (Hg.): Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1996 (S.275-302)
- LEMBERG, Hans: Das Jahrhundert der Vertreibungen. In: Bingen, Dieter / Borodziej, Włodzimierz / Troebst, Stefan (Hg.): Vertreibungen europäisch erinnern? Historische Erfahrungen – Vergangenheitspolitik – Zukunftskonzeptionen. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2003 (S.44-55)
- LENZ, Siegfried: Heimatmuseum. Roman (14.Aufl.). Deutscher Taschenbuchverlag, München 2003
- LENZ, Siegfried: Über den Schmerz. Essays. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1998
- LEWANDOWSKI, Rainer: Die Filme von Volker Schlöndorff. Olms Presse, Hildesheim 1981
- LIAKOS, Antonis (Hg.): To 1922 kai oi prosfyges. Mia nea matia (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Verlag Nepheli, Athen 2011 (S. 11-23)
- LIM, Jie-Hyun: Victimhood Nationalism in Contested Memories: National Mourning and Global Accountability. In: Assmann, Aleida / Conrad, Sebastian (Hg.): Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010 (S.138-162)
- LINKE, Uli: Blood and Nation. The European Aesthetics of Race. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999
- LIPP, Wolfgang: Heimat in der Moderne. Quelle, Kampfplatz und Bühne von Identität. In: Weigand, Katharina (Hg.): Heimat. Konstanten und Wandel im 19./20. Jahrhundert. Vorstellungen und Wirklichkeiten. Deutscher Alpenverein, München 1997 (S.51-72)
- LORENZ, Chris: Geschichte, Gegenwärtigkeit und Zeit. In: Goltschnigg, Dietmar (Hg.): Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft. Stauffenberg Verlag, Tübingen 2011 (S.127-134)

- LUDEWIG, Alexandra: Screening nostalgia. 100 Years of German Heimat Film. transcript Verlag, Bielefeld 2011
- LUDWIG, Hans-Werner: Wahrnehmungsmagnet Fernsehen. In: Knape, Joachim (Hg.): Medienrhetorik. Attempto Verlag, Tübingen 2005 (S.173-194)
- MACKRIDGE, Peter: The Myth of Asia Minor in Greek Fiction. In: Hirschon, Renée (Hg.): Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey. Berghahn, Oxford 2003 (S.235-45)
- MAJER O'SICKEY, Ingeborg: Framing the Unheimlich. Heimatfilm and Bambi. In: Herminghouse, Patricia / Mueller, Magda (Hg.): Gender and Germanness. Cultural Productions of Nation. Berghahn Books, New York 1997 (S.202-216)
- MAI, Ulrich: „Das einfache Leben“: Zur Wahrnehmung der masurischen Landschaft unter Neusiedlern. In ders.: Masuren: Trauma, Sehnsucht, leichtes Leben. Zur Gefühlswelt einer Landschaft. LIT Verlag, Münster 2005 (S.310-330)
- MALKIDIS, Theophanis: Ethnikes kai diethneis diastaseis tou pontiakou zētēmatos (Nationale und internationale Dimensionen der Pontos-Frage). Gordios, Athen 2006
- MARCHART, Oliver: Cultural Studies. UVK-Verlagsgesellschaft, Konstanz 2008
- MARGARITIS, George: Griechenland. Wiedergeburt aus dem Geist der Antike. In: Flacke, Monika (Hg.): Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama. Koehler & Amelang, Berlin 1998 (S.152-173)
- MARTENS, Michael: Ich werde die Wunde offen halten: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Günter Grass. Winsen/Luhe, Boldt 1999
- MATISSEK, Holger: Die Neuen Alten Deutschen. Die Eingliederung der Deutschen aus dem Osten in das System der Bundesrepublik Deutschland. Hartung-Gorre Verlag, Konstanz 1996
- MEHNERT, Elke (Hg.): Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2001
- MEIMARIDI, Mara: Oi magisses tēs Smyrnēs (Die Hexen von Smyrna). Kastaniotis, Athen 1999
- MERCHIERS, Dorothée: Le réalisme de Siegfried Lenz. Peter Lang, Bern 2001
- METELMANN, Jörg: Die Kirche der Postmoderne. Das Dispositiv Kino/Film in der Microsoft-Galaxis. In: Knape, Joachim (Hg.): Medienrhetorik. Attempto Verlag, Tübingen 2005 (S.141-157)
- METZ, Christian: Semiologie des Films (dt.Übers.). Wilhelm Fink Verlag, München 1972

- METZ, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films (dt. Übers.). Nodus Publikationen, Münster 1997
- METZ, Christian: Der imaginäre Signifikat. Psychoanalyse und Kino (dt. Übers.). Nodus Publikationen, Münster 2000
- MILLAS, Iraklis: Eikones Ellēnon kai Tourkōn: scholika biblia, istoriographia, logotechnia kai ethnika stereotypa (Griechen- und Türkenbilder: Schulbücher, Geschichtsschreibung, Literatur und nationale Stereotype, 2.Aufl.). Alexandria, Athen 2001
- MONACO, James: Film verstehen (dt. Ausg.). Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2004
- MÖLLER, Horst: Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Zur Einführung. In: Gauger, Jörg-Dieter / Kittel, Manfred (Hg.): Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Sankt Augustin 2004 (S.9-16)
- MOLTKE, Johannes von: No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema. University of California Press, Berkeley 2005
- MÜLLER, Eggo: Funktionsgeschichte des Fernsehens. Eine Skizze zur Periodisierung. In: Hickethier, Knut / Müller, Eggo / Rother, Rainer (Hg.): Der Film in der Geschichte. Edition Sigma, Berlin 1997 (S.43-55)
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Springer Verlag, Wien 2002
- MULVEY, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films (5.Aufl.). Philipp Reclam, Stuttgart 2003 (S.389-408)
- MÜNKLER, Herfried: Die Deutschen und ihre Mythen. Rowohlt, Berlin 2009
- NAIMARK, Norman M.: Flammender Haß. Ethnische Säuberung im 20. Jahrhundert (dt. Übers.). Verlag C.H. Beck, München 2004
- NAMOWICZ, Tadeusz: Flucht, Vertreibung und Zwangsumsiedlung in der westdeutschen Literatur über Ostpreußen. In: Mehnert, Elke (Hg.): Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2001 (S.158-187)
- NAYHAUSS, Hans-Christoph Graf v.: Die Wahrnehmung des polnischen Nachbarn in den Romanen Levins Mühle von Johannes Bobrowski und Heimatmuseum von Siegrfried Lenz. In: Kuczyński, Krzysztof A. / Schneider, Thomas (Hg.): Das literarische Antlitz des Grenzlandes. Peter Lang, Frankfurt 1991 (S.13-33)

- NELL, Werner: Interkulturelle Lektüren – interkulturelle Komparatistik. Verstehen und Anerkennen, Grenzerkundungen im Medium der Literatur. In: Kiefer, Bernd / Nell, Werner: Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik. Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 2005 (S.141-176)
- NEUMANN, Bernd: Konturen ästhetischer Opposition in den fünfziger Jahren. Zu Günter Grass' „Die Blechtrommel“. In: Durzak, Manfred (Hg.): Zu Günter Grass: Geschichte auf dem poetischen Prüfstand (1.Aufl.). Klett, Stuttgart 1985 (S.46-64)
- NEUMANN, Birgit / Nünning, Ansgar: Ways of Self-making in (Fictional) Narrative: Interdisciplinary Perspectives on Narrative and Identity. In: Neumann, Birgit / Nünning, Ansgar / Pettersson, Bo (Hg.): Narrative and identity. Theoretical approaches and critical analyses. Wiss. Verl. Trier, 2008 (S.3-20)
- NIVEN, Bill: German Victimhood Discourse in Comparative Perspective. In: Schmitz, Helmut / Seidel-Arpaci, Annette (Hg.): Narratives of Trauma. Discourses of German Wartime Suffering in National and International Perspective. Rodopi, Amsterdam 2011 (S.163-175)
- NOLTE, Ernst: Der kausale Nexus: über Revisionen und Revisionismen in der Geschichtswissenschaft; Studien, Artikel und Vorträge 1990 – 2000. Herbig, München 2002
- NORA, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis (dt.Übers.). Wagenbach, Berlin 1990
- NORA, Pierre: Gedächtniskonjunktur (dt.Übers.). In: Transit 22 (Winter 2001-2002). Verlag Neue Kritik, Frankfurt a.M. 2002 (S.18-31)
- NUSCHELER, Franz: Das Jahrhundert der Flüchtlinge. In: Stammen, Theo (Hg.): Vertreibung und Exil. Lebensformen – Lebenserfahrungen. Verlag Schnell & Steiner, München 1987 (S.45-67)
- NUSCHELER, Franz: Flucht und Exil: Abgeschlossen leben. In: Pflüger, Peter Michael (Hg.): Abschiedlich leben. Umsiedeln – Entwurzeln – Identität suchen. Walter-Verlag, Olten 1991 (S.9-29)
- ODIN, Roger: Christian Metz et la fiction. In: Block de Behar, Lisa (Hg.): Semiotica 1996 (Vol.112-1/2), pp.9-20. Special Issue: Christian Metz. Walter de Gruyter, Berlin 1996
- OESTERLE, Günter: Kontroversen und Perspektiven in der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung. In: Klinger, Judith / Wolf, Gerhard (Hg.): Gedächtnis und kultu-

reller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009 (S.9-17)

ORŁOWSKI, Hubert: Tabuisierte Bereiche im deutsch-polnischen Gedächtnisraum. Zur literarischen Aufarbeitung von Flucht, Zwangsaussiedlung und Vertreibung in der deutschen und polnischen Deprivationsliteratur nach 1945. In: Mehnert, Elke (Hg.): Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2001 (S.82-113)

OSSOWSKI, Mirosław: Ostpreußen in der deutschen Literatur nach 1945. In: Altenberger, Falk (Hg.): Heimat in Europa: Beiträge der Internationalen Konferenz „Literatur, Werte und Europäische Identität (II.)“, Gdańsk/Danzig, 23. - 26. Oktober 2003. Konrad-Adenauer-Stiftung in Polen, Warschau 2003

PAECH, Joachim: Literatur und Film (2.Aufl). Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1997

PALENCIA-ROTH, Michael: The Anti-Faustian Ethos of *Die Blechtrommel*. In: Journal of European Studies, Sep 1, 1979, Vol.9(3), p.174-184. Chalfont St. Giles, U.K., Alpha Academic, 1979

PALM, Kerstin: Natur-Nurture-Debatte und Konstruktivismus-Realismus-Streit. Fachspezifische Schauplätze um emanzipative Körpertheorien in den Gender Studies. In: Bogusz, Tanja / Sørensen, Estrid (Hg.): Naturalismus – Konstruktivismus. Zur Produktivität einer Dichotomie. Panama Verlag, Berlin 2011 (S.22-32)

PAPADOPOULOS, Yiannis: Uprootedness as an Ethnic Marker and the Introduction of Asia Minor as an Imaginary Topos in Greek Films. In: *Ottoman Legacies in the Contemporary Mediterranean: the Middle East and the Balkans Compared*, European Forum at the Hebrew University of Jerusalem, 2013 (S.335-353). URL: https://www.researchgate.net/publication/259398395_The_uprootedness_as_an_ethnic_marker_and_the_introduction_of_Asia_Minor_as_an_imaginary_topos_in_Greek_films (15-11-2016)

PAPARRIGOPOULOS, Konstantinos: Istoría tou ellēnikou ethnous (Geschichte der griechischen Nation). National Geographic Society- Τέσσερα III. A.E., Athen 2010

PAPASTAMATIOU, Dimitrios / Kotzageorgis, Fokion: Istōria tou Neou Ellēnismou kata tē diarkeia tēs Othōmanikēs politikēs kyriarchias (Geschichte des Neuen Griechentums im Laufe der Osmanischen politischen Herrschaft). Thessaloniki 2016. URL: https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/4721/2/Ιστορία_του_Νέου_Ελληνισμού_κατά_τη_διάρκεια_της_Οθωμανικής_πολιτικής_κυριαρχίας-KOY.pdf (15-2-2017).

PASOLINI, Pier Paolo: Saggi sulla letteratura e sull' arte. Tomo Primo. Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999

PAUL, Gerhard: *Holocaust* – Vom Beschweigen zur Medialisierung. Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft. In: Paul, Gerhard / Schossig Bernhard (Hg.): Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Wallstein, Göttingen 2010 (S.15-38)

PAUL, Gerhard: Europabilder des 20. Jahrhunderts. Bilddiskurse – Bilderkanon – visuelle Erinnerungsorte. In: Drechsel, Benjamin / Jaeger, Friedrich / König, Helmut / Lang, Anne-Katrin / Leggewie, Claus (Hg.): Bilder von Europa. Innen- und Außenansichten von der Antike bis zur Gegenwart. transcript Verlag, Bielefeld 2010 (S.255-280)

PAVLOWITCH, Stevan K.: A History of the Balkans 1804-1945. Longman, London 1999

PECKHAM, Robert Shannan: Internal Colonialism. Nation and Region in Nineteenth-Century Greece. In: Todorova, Maria (Hg.): Balkan Identities. Nation and Memory. Hurst & Company, London 2004 (S.41-59)

PELTZER, Karl: Trauma im Kontext von Opfern organisierter Gewalt. In: Peltzer, Karl / Abduljawad, Aycha / Bittenbinder, Elise (Hg.): Gewalt und Trauma. Psychopathologie und Behandlung im Kontext von Flüchtlingen und Opfern organisierter Gewalt. IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt a.M. 1995 (S.12-36)

PELZL, Bernhard: Die vermittelte Welt. Elemente für eine Medientheorie. Böhlau Verlag, Wien 2011

PFEIFFER, Karl Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kultur- anthropologischer Medientheorie. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999

PIRRO, Maurizio: Livelli strutturali e ricostruzione dell' intreccio nella *Blechtrommel* di Volker Schlöndorff. In: Between, 01 December 2012, Vol.2(4). Directory of Open Access Journals (DOAJ). <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/574> (23-12-2016)

PISKORSKI, Jan M.: Vertreibung und deutsch-polnische Geschichte. Eine Streitschrift. Fibre, Osnabrück 2005

PISTOHLKORS, Gert Von: Flucht und Vertreibung als Thema der baltischen Geschichte im 20. Jahrhundert: Einige Bemerkungen. In: Kruke, Anja (Hg.): Zwangsmigration und Vertreibung. Europa im 20. Jahrhundert. Diez, Bonn 2006 (S.139-146)

- PLEITNER, Berit: Die „vernünftige“ Nation. Zur Funktion von Stereotypen über Polen und Franzosen im deutschen nationalen Diskurs 1850 bis 1871. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2001
- PLEITNER, Berit: Von Wölfen, Kunst und Leidenschaft. Zur Funktion polnischer und französischer Heterostereotypen im deutschen nationalen Diskurs 1849-1872. In: Hahn, Hans Henning (Hg.): Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2002 (S.272-293)
- POLITIS, Linos: *Istoria tēs neoellēnikēs logotechnias* (Geschichte der neugriechischen Literatur, 11.Aufl). Morfotiko Idryma Ethnikēs Trapezēs, Athen 2002
- POTT, Andreas: Identität und Raum. Perspektiven nach dem Cultural Turn. In: Berndt, Christian / Pütz, Robert (Hg.): Kulturelle Geographien. Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn. transcript Verlag, Bielefeld 2007 (S.27-52)
- PÖTTKER, Horst: Abgewehrte Vergangenheit. Beiträge zur deutschen Erinnerung an den Nationalsozialismus. Herbert von Halem Verlag, Köln 2005
- POULAIN, Elfie: *La recherche de l' identité sociale dans l' œuvre de Siegfried Lenz*. Peter Lang, Frankfurt a.M. 1996
- PSYROUKIS, Nikos: *Ē Mikrasiatikē Katastrophē. Ē Eggys Anatolē meta ton Prōto Pagkosmio Polemo 1918-1923*. (Die Kleinasiatische Katastrophe. Der Nahe Osten nach dem Ersten Weltkrieg 1918-1923). Epikairotēta, Athen 1977
- RADDATZ, Fritz: „Die Blechtrommel“. Eine Besprechung nach zwanzig Jahren. In: Schlöndorff, Volker: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Luchterhand, Darmstadt 1979 (S.6-9)
- RAFAILIDIS, Vasilis: *Taksidi sto mytho dia tēs istorias kai stēn istoria dia tou mythou* (Reise in den Mythos durch die Geschichte und in die Geschichte durch den Mythos). Aigokeros, Athen 2003
- RICHARDS, Earl Jeffrey: Vertreibung und Flucht als imagologisches Problem: In: Mehnert, Elke (Hg.): Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2001 (S.41-82)
- RICOEUR, Paul: Zwischen Gedächtnis und Geschichte. In: Transit 22 (Winter 2001-2002). Verlag Neue Kritik, Frankfurt a.M. 2002 (S.3-17)
- ROBBE, Tilmann: Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft. V&R unipress, Göttingen 2009

- ROBECK, Johannes / Nagl-Docekal, Herta: Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. In ders: Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003 (S.7-19)
- RÖGER, Maren: Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989. Verlag Herder-Institut, Marburg 2011
- RÖGER, Maren: Flucht, Vertreibung und Heimatverlust der Deutschen in Film und Fernsehen Polens und Deutschlands 1945-2010. In: Klejsa, Konrad / Schahadat, Schamma (Hg.): Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften. Schüren, Marburg 2011 (S.71-78)
- ROHMER, Éric: Film, eine Kunst der Raumorganisation. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006 (S.515-528)
- ROLLINS, William: Heimat, Modernity, and Nation In the Early Heimatschutz Movement. In: Hermand, Jost / Steakley, James (Hg.): *Heimat*, Nation, Fatherland. The German Sense of Belonging. Peter Lang, New York 1996 (S.87-112)
- ROTHER, Rainer: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990
- ROTHER, Rainer (Hg.): Mythen der Nationen: Völker im Film. Koehler & Amelang, Berlin 1998
- ROT, Avraham: The Infantilization of Evil: The Tin Drum and the Intergenerational Dynamics of Remembrance of the Second World War in West Germany. URL: <http://www.cgs.huji.ac.il/Infantilization%20of%20Evil.pdf> (23-12-2106)
- ROUMELI, Paraskevi: Organōsi kai drasē tōn prosfygikōn sōmateiōn stē Thessalonikē 1922-1936 (Organization and action of refugee associations in Thessaloniki 1922-1936). URL: <http://ikee.lib.auth.gr/record/136213> (15-11-2016)
- RUGGLE, Walter: Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft. Verlag Lars Müller, CH-Baden 1990
- RUSCH, Gebhard / Schanze, Helmut / Schwering, Gregor: Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2007
- RÜSEN, Jörn: Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte. Böhlau Verlag, Köln 2001
- RÜSEN, Jörn: Historisch trauern – Skizze einer Zumutung. In: Liebsch, Burkhard / Rüsen, Jörn (Hg.): Trauer und Geschichte. Böhlau Verlag, Köln 2001 (S.62-84)

- RÜSEN, Jörn: Kultur macht Sinn. Orientierung zwischen gestern und morgen. Böhlau Verlag, Köln 2006
- SAID, Edward: Orientalismus (dt.Übers.). Fischer, Frankfurt a.M. 2010
- SAKELLAROPOULOS, Konstantinos: Ἐ σκία τῆς Dyseōs: Istoría mias katastrophḗs (Der Schatten des Okzidents. Geschichte einer Katastrophe). Ekati, Athen 2009
- SALZBORN, Samuel: Grenzenlose Heimat: Geschichte, Gegenwart und Zukunft der Vertriebenenverbände. Elefanten Press, Berlin 2000
- SANDL, Marcus: Historizität der Erinnerung / Reflexivität des Historischen. Die Herausforderung der Geschichtswissenschaft durch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung. In: Oesterle, Günter (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005 (S.89-120)
- SANTAS, Constantine: The Epic in Film. From Myth to Blockbuster. Rowman & Littlefield Publishers, Maryland 2008
- SCHAAL, Björn: Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945 (Günter Grass – Siegfried Lenz – Christa Wolf). Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006
- SCHALLER, Dominik J. / Zimmerer Jürgen (Hg.): Late Ottoman genocides. The dissolution of the Ottoman Empire and Young Turkish population and extermination policies. Routledge, London 2009
- SCHOENBERNER, Gerhard: Das Preußenbild im deutschen Film. Geschichte und Ideologie. In: Marquardt, Axel / Rathsack, Heinz: Preußen im Film. Rowohlt, Berlin 1981 (S.9-38)
- SCHLÖGEL, Karl: Berlin Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert. Siedler Verlag, Berlin 1998
- SCHLÖGEL, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. Carl Hanser Verlag, München 2003
- SCHLÖGEL, Karl: Nach der Rechthaberei. Umsiedlung und Vertreibung als europäisches Problem. In: Bingen, Dieter / Borodziej, Włodzimierz / Troebst, Stefan (Hg.): Vertreibungen europäisch erinnern? Historische Erfahrungen – Vergangenheitspolitik – Zukunftskonzeptionen. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2003 (S.11-43)
- SCHLÖGEL, Karl: Wie europäische Erinnerung an Umsiedlung und Vertreibungen aussehen könnte. In: Kruke, Anja (Hg.): Zwangsmigration und Vertreibung. Europa im 20. Jahrhundert. Diez, Bonn 2006 (S.49-68)

- SCHLÖNDORFF, Volker: „Die Blechtrommel“. Tagebuch einer Verfilmung. Luchterhand, Darmstadt 1979
- SCHMELING, Manfred: Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell. Athenäum, Frankfurt a.M. 1987
- SCHMID, Harald: Von der „Vergangenheitsbewältigung“ zur „Erinnerungskultur“. Zum öffentlichen Umgang mit dem Nationalsozialismus seit Ende der 1970er Jahre. In: Paul, Gerhard / Schossig Bernhard (Hg.): Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Wallstein, Göttingen 2010 (S.171-202)
- SCHMID, Siegfried: Über die Fabrikationen von Identität. In: Kimminich, Eva (Hg.): Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen. Peter Lang, Frankfurt a.M. 1993 (S.1-20)
- SCHMITT, Christian: Deutsches Waidwerk. Jägermeister und Jagdgemeinschaft im Heimatfilm der 1950er Jahre. In: Grabbe, Katharina / Köhler, Sigrid G. / Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film. transcript Verlag, Bielefeld 2012 (S.131-161)
- SCHMITZ, Helmut: The Birth of the Collective from the Spirit of Empathy: From the „Historians’ Dispute“ to German Suffering. In: Niven, Bill: Germans as Victims. Remembering the Past in Contemporary Germany. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006 (S.93-108)
- SCHNEIDER, Gerhard: Filmpsychoanalyse – Zugangswege zur psychoanalytischen Interpretation von Filmen. In: Laszig, Parfen / Schneider, Gerhard (Hg.): Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome. Psychosozial-Verlag, Gießen 2008 (S.19-38)
- SCHOLZ, Stephan / Röger, Maren / Niven, William John / Niven, Bill (Hg.): Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken. Schöningh, Paderborn 2015
- SCHROER, Markus: „Bringing space back in“ - Zur Relevanz des Raums als sozialologischer Kategorie. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan: Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion. transcript Verlag, Bielefeld 2009 (S.125-148)
- SCHUMANN, Andreas: Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914. Böhlau Verlag, Köln 2002
- SCHWAN, Alexander: Nationale Identität in Deutschland und Europa – Zum nationalen Selbstverständnis des deutschen Volkes und seiner Nachbarn. In: Weigelt, Klaus

- (Hg.): Heimat und Nation. Zur Geschichte und Identität der Deutschen. V. Hase & Koehler Verlag, Mainz 1984 (S.189-205)
- SCHWARTZ, Michael: Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR. In: Gauger, Jörg-Dieter / Kittel, Manfred (Hg.): Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Sankt Augustin 2004 (S.69-83)
- SIMMEL, Georg: Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006 (S.304-316)
- SKOKAN, Isabel: Germania und Italia. Nationale Mythen und Heldengestalten in Gemälden des 19. Jahrhunderts. Lukas Verlag, Berlin 2009
- SKOPETEA, Elli: Το „protypo vasileio“ kai ē Megalē Idea. Opseis tou ethnikou problēmatis stēn Ellada 1830-1880 (Das „Musterkönigreich“ und die Große Vision. Aspekte des nationalen Problems in Griechenland 1830-1880). Polytypo, Athen 1988
- SMELSER, Neil: Psychological Trauma and Cultural Trauma. In: Alexander, Jeffrey C. / Eyerman, Ron / Giesen, Bernhard / Smelser, Neil J. / Sztompka, Piotr (Hg.): Cultural Trauma and Collective Identity. University of California Press, Berkeley 2004 (S.31-59)
- SOJA, Edward W.: Postmodern geographies. The reassertion of space in critical social theory. Verso, London 2003
- SOLDATOS, Jiannis: Istoría tou ellēnikou kinēmatografou. (Geschichte des griechischen Films, 10.Aufl.), Bd.1/2/3. Aigokeros Verlag, Athen 2002
- SORLIN, Pierre: Fernsehen: Ein anderes Verstehen von Geschichte (dt.Übers.). In: Geschichtsdiskurs (Bd.5). Globale Konflikte, Erinnerungsarbeit und Neuorientierungen seit 1945. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1999 (S.314-333)
- SOTIRIOU, Dido: Ē Mikrasiatikē Katastrophē kai ē stratēgikē tou Imperialismou stēn Anatolikē Mesogeio (Die Kleinasiatische Katastrophe und die Strategie des Imperialismus im Ostmittelmeer). Kedros, Athen 1975
- SOTIRIOU, Dido: Grüß mir die Erde, die uns beide geboren hat (dt.Übers.). Romiosini-Verlag, Köln 1994
- SOULET, Marc-Henry: Usages et mésusages de la comparaison en sociologie. In: Casasus, Gilbert / Haupt, Sabine (Hg.): Vergleichen? Komparatistische Wissenschaften im Vergleich. LIT Verlag, Münster 2011 (S.103-109)

- SPIELER, Silke: Vertreibung und Vertreibungsverbrechen 1945 - 1948: Bericht des Bundesarchivs vom 28. Mai 1974; Archivalien und ausgewählte Erlebnisberichte. Kulturstiftung der Deutschen Vertriebenen, Bonn 1989
- STAM, Robert / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy: New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond. Routledge, London 1992
- STAMATOPOULOS, Dimitris: Ē Mikrasiatikē Ekstrateia. Ē anthropogeographia tēs Katastrophēs (Der Kleinasiatische Feldzug. Die Anthropogeographie der Katastrophe). In: Liakos, Antonis (Hg.): To 1922 kai oi prosfyges. Mia nea matia (1922 und die Flüchtlinge. Ein neuer Blick). Verlag Nepheli, Athen 2011 (S.55-99)
- STAMATOPOULOU, Maria: O xerizōmos kai ē allē patrida. Oi prosfygoupoleis stēn Ellada (Die Entwurzelung und die andere Heimat. Die Flüchtlingsstädte in Griechenland). Etaireia Spoudōn Neoellēnikou Politismou kai Genikēs Paideias, Athen 1999
- STATHI, Eirini: Chōros kai chronos ston kinēmatographo tou Thodōrou Angelopoulou (Raum und Zeit im Film von Angelopoulos). Aigokeros, Athen 1999
- STEFANIDIS, Ioannis D.: En onomati tou ethnous. Politikē kouloura, alytrōtismos kai anti Amerikanismos stē metapolemikē Ellada, 1945-1967 (Im Namen der Nation. Politische Kultur, Irredentismus und Antiamerikanismus im Nachkriegsgriechenland). Epikentro, Thessaloniki 2010
- STEINBACH, Peter: Die publizistischen Kontroversen – eine Vergangenheit, die nicht vergeht. In: Reichel, Peter / Schmid, Harald / Steinbach, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. Verlag C.H. Beck, München 2009 (S.127-174)
- STEINLE, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart. In: Korte, Barbara / Paletschek, Sylvia (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. transcript Verlag, Bielefeld 2009 (S.147-165)
- STERN, Dagmar C.: A German History Lesson: Edgar Reitz's Heimat. In: Film and History, Feb 1, 1987, Vol.17(1), p.9-16. N.J., Historians Film Committee, 1987
- STRAUB, Jürgen: Psychoanalyse, Geschichte und Geschichtswissenschaft. Eine Einführung in systematischer Absicht. In: Rüsen, Jörn / Straub, Jürgen (Hg.): Die dunkle Spur der Vergangenheit (1.Aufl.). Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbe-wußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998 (S.12-32)

- STRUVE, Kai: „Vertreibung“ und „Aussiedlung“. In: Czapliński, Marek / Hahn, Hans-Joachim / Weger, Tobias (Hg.): Schlesische Erinnerungsorte. Gedächtnis und Identität einer mitteleuropäischen Region. Neisse Verlag, Görlitz 2005 (S.281-305)
- STÜRMER, Michael: Die deutsche Frage als europäisches Problem. Ein Sonderweg deutscher Geschichte? In: Weigelt, Klaus (Hg.): Heimat und Nation. Zur Geschichte und Identität der Deutschen. V. Hase & Koehler Verlag, Mainz 1984 (S.286-301)
- STUTTERHEIM, Kerstin / Kaiser, Silke: Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2009
- SUNDHAUSSEN, Holm: Prolegomena zu einer Geschichte der Vertreibungen und Zwangsumsiedlungen im Balkanraum. In: Bingen, Dieter / Borodziej, Włodzimierz / Troebst, Stefan (Hg.): Vertreibungen europäisch erinnern? Historische Erfahrungen – Vergangenheitspolitik – Zukunftskonzeptionen. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2003 (S.71-76)
- SURMINSKI, Arno: Johehen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland. Roman. Ullstein, München 2003
- SVORONOS, Nikos: To ellēniko ethnos. Genesē kai diamorphōse tou Neou Ellēnismou (Die griechische Nation. Genese und Formation des Neugriechentums). Polis, Athen 2004
- THEMELIS, Nikos: Auf der Suche nach einem erweiterten Selbstbewusstsein. In: Keller, Ursula / Rakusa, Ilma (Hg.): Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas? Essays aus 33 europäischen Ländern. Körber Stiftung, Hamburg 2003 (S.299-308)
- THER, Philipp: A Century of Forced Migration: The Origins and Consequences of Ethnic Cleansing. In: Ther, Philipp / Siljak, Ana (Hg.): Redrawing Nations. Ethnic Cleansing in East-Central Europe, 1944-1948. Rowman & Littlefield, Lanham 2001 (S.43-72)
- THER, Philipp: Die dunkle Seite der Nationalstaaten. „Ethnische Säuberungen“ im modernen Europa. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011
- TODOROV, Tzvetan: Die Angst vor den Barbaren. Kulturelle Vielfalt versus Kampf der Kulturen (dt. Übers.). Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2011
- TOTA, Anna Lisa: Geopolitiche del passato: memoria pubblica, trauma culturale e riconciliazione. In: Rampazi, Marita / Tota, Anna Lisa (Hg.): La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confine e identità nazionali. De Agostini Scuola SpA, Novara 2007 (S.7-23)

- TRABA, Robert: Ostpreußen – die Konstruktion einer deutschen Provinz. Eine Studie zur regionalen und nationalen Identität 1914-1933 (dt.Übers.). Fibre Verlag, Osnabrück 2010
- TROEBST, Stefan: Das Jahr 1945 als europäischer Erinnerungsort. In: Weber, Matthias / Olschowsky, Burkhard u.a. (Hg.): Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa. Erfahrungen der Vergangenheit und Perspektiven. Oldenbourg Verlag, München 2011 (S.287-297)
- TRÖHLER, Margrit / Hediger, Vinzenz: Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. In: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz / Keitz, Ursula v. / Schneider, Alexander / Tröhler, Margrit: Kinogefühle. Emotionalität und Film. Schüren, Marburg 2005 (S.7-20)
- TSITSELIKIS, Konstantinos (Hg.): Ἐ ἐλλēnotourkikē antallagē plēthysmōn. Ptychēmias ethnikēs syngrouēs (Der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch. Aspekte eines nationalen Konfliktes). Kritikē, Athen 2006 (S.15-39)
- UHL, Heidemarie: Kultur, Politik, Palimpsest. Thesen zu Gedächtnis und Gesellschaft. Ein geteiltes europäisches Wissen von uns selbst? Europa als Erinnerungsgemeinschaft. In: Feichtinger Johannes / Csáky, Moritz (Hg.): Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen. StudienVerlag, Innsbruck 2006 (S.25-36)
- URBAN, Thomas: Der Verlust. Die Vertreibung der Deutschen und Polen im 20. Jahrhundert. Verlag C. H. Beck, München 2004
- UZAREWICZ, Charlotte / Uzarewicz, Michael: Kollektive Identität und Tod. Zur Bedeutung ethnischer und nationaler Konstruktionen. Peter Lang, Frankfurt a.M. 1997
- VALOUKOS, Stathis: Istoría tēs ellēnikēs tēleorasēs (Geschichte des griechischen Fernsehens). Aigokeros, Athen 2008
- VEREZIS, Ilias: To noumero 31348 (50.Aufl.). Hestia Verlag, Athen 2007
- VEREMIS, Thanos: Balkania: apo ton 19o ōs ton 20o aiōna: domēsē kai apodomēsē kratōn (Der Balkan: vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. Konstruktion und Dekonstruktion von Staaten). Patakis, Athen 2010
- VEREMIS, Thanos: Istoría tōn ellēnotourkikōn scheseōn 1453-2005 (Geschichte der griechisch-türkischen Beziehungen 1453-2005). Sideris Verlag, Athen 2013
- VITTI, Mario: Einführung in die Geschichte der neugriechischen Literatur (dt.Übers.). Max Hueber Verlag, München 1975

- VOGLI, Elpida K.: „Ellēnes to genos“. Ē ithageneia kai ē tautotēta sto ethniko kratos tōn Ellēnōn 1821-1844 (Die Staatsbürgerschaft und die Identität im Nationalstaat der Griechen 1821-1844). Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, Iraklio 2007
- VÖLKERING, Tim: Flucht und Vertreibung im Museum: zwei aktuelle Ausstellungen und ihre geschichtskulturellen Hintergründe im Vergleich. Lit, Berlin 2008
- VÖLKERING, Tim: Von der privaten Stiftung „Zentrum gegen Vertreibungen“ zur Bundesstiftung „Flucht, Vertreibung, Versöhnung“. In: Museum des Warschauer Aufstandes (Hg.): Erinnerungskultur des 20. Jahrhunderts. Analysen deutscher und polnischer Erinnerungsorte. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2011 (S.129-138)
- VOURNAS, Tasos: Ē Mikrasiatikē Katastrophē kai to xerizōma tou Ellēnismou (Die Kleinasiatische Katastrophe und die Entwurzelung des Griechentums). Tolidis, Athen 1987
- WEBER, Ines: Der Perserkriegsmythos – Griechischer Unabhängigkeitskrieg und der Philhellenismus. In: Krüger, Christine / Lindner, Martin (Hg.): Nationalismus und Antikenrezeption. BIS-Verlag, Oldenburg 2009 (S.85-96)
- WEBER, Kurt-H.: Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart. De Gruyter, Berlin 2010
- WEHLER, Hans-Ulrich: Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen. Beck, München 2001.
- WELZER, Harald: Die Gegenwart der Vergangenheit. Geschichte als Arena de Politik. In: Osteuropa. Kluften der Erinnerung. Russland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg. (Heft 4-6/4.-6./2005), Berlin 2005 (S.9-19)
- WENDE, Waltraud: Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse. Königshausen & Neumann, Würzburg 2011
- WENK, Silke: Borussia, Brunsviga, Bavaria... und Germania: Einheit und Differenz. In: Cheauré, Elisabeth / Nohejl, Regine / Napp, Antonia (Hg.): Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland. Ergon Verlag, Würzburg 2005 (S.75-90)
- WENZEL, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2000
- WESTERMANN, Bärbel: Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre. Peter Lang, Frankfurt a.M 1990
- WESTERWINTER, Margret: Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts. transcript Verlag, Bielefeld 2008

- WIERLACHER, Alois: Interkulturelle Germanistik. Zu ihrer Geschichte und Theorie. In: Wierlacher, Alois / Bogner, Andrea (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2003 (S.1-34)
- WHITE, George W.: Nationalism and territory: constructing group identity in Southeastern Europe. Rowman & Littlefield, Lanham 2000
- WHITE, Hayden: The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory 1957-2007. The John Hopkins University Press, Baltimore 2010
- WICKER, Hans-Rudolf: Konstruktivismus und das Ende der Toleranz. In: Bosshart-Pfluger, Catherine / Jung, Joseph / Metzger, Franziska (Hg.): Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktionen von Identitäten. Huber, Frauenfeld 2002 (S.77-95)
- WIERLACHER, Alois: Interkulturelle Germanistik. Zu ihrer Geschichte und Theorie. In: Wierlacher, Alois / Bogner, Andrea (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2003 (S.1-45)
- WILLE, Manfred: Compelling the Assimilation of Expellees in the Soviet Zone of Occupation and the GDR. In: Ther, Philipp / Siljak, Ana (Hg.): Redrawing Nations. Ethnic Cleansing in East-Central Europe, 1944-1948. Rowman & Littlefield, Lanham 2001 (S.263-283)
- WINKLER, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. „Apparatus“ - Semantik - „Ideology“. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1992
- WINTER, Jay: Notes on the Memory Boom. War, Remembrance and the Uses of the Past. In: Bell, Duncan (Hg.): Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationship Between Past and Present. Palgrave Macmillan, London 2006 (S.54-73)
- WIRTZ, Rainer: Alles authentisch: So war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History. In: Fischer, Thomas / Wirtz, Rainer (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2008 (S.9-32)
- WITTLINGER, Ruth: Taboo or Tradition? The „Germans as Victims“ Theme in the Federal Republic until the mid-1990s. In: Niven, Bill: Germans as Victims. Remembering the Past in Contemporary Germany. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006 (S.62-75)
- YUVAL-DAVIS, Nira: Gender & Nation. Sage Editions, London 1997
- ZALA, Sacha (Hg.): Die Moderne und ihre Krisen. Studien von Marina Cattaruzza zur europäischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. V&R unipress, Göttingen 2012

ZELEPOS, Ioannis: Die Ethnisierung griechischer Identität: 1870-1912; Staat und private Akteure vor dem Hintergrund der „Megali Idea“. Oldenbourg, München 2002

ZELEPOS, Ioannis: Kleine Geschichte Griechenlands: von der Staatsgründung bis heute. Beck, München 2014

ZIEROLD, Martin: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive. Walter de Gruyter, Berlin 2006

ZIMA, Peter V.: Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft (2.Aufl.). A. Francke Verlag, Tübingen 2011

ZIMNIAK, Paweł: Kindheit vor Gewehrläufen – Zu literarischen Kinder-Figuren als „Spielball“ der Geschichte. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Paweł (Hg.): Kriegskindheiten und Erinnerungsarbeit. Zur historischen und literarischen Verarbeitung von Krieg und Vertreibung. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2012 (S.161-170)

ŽIŽEK, Slavoj: Enjoy your Nation as Yourself! In ders.: Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology. Duke University Press, Durham 1993 (S.200-237)

IV. Internetseiten (Archiv + Video)

- 1) Greek Film Archive: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography> (letzter Zugriff, 27-2-2016)
- 2) Übersicht der Filmarchive: <http://www.filmmuseum-hamburg.de/576.html> (26-10-2016)
- 3) Fernseharchive des griech. öffentlich-rechtlichen Rundfunks (ERT):
<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/d--index-archive-tv-programs.aspx> (27-2-2016)
- 4) Nationales audiovisuelles Archiv: <http://mam.avarchive.gr/portal> (27-2-2016)
- 5) <http://www.fernsehserien.de/serien-a-z/a> (27-2-2016)
- 6) Bundesarchiv-Filmarchiv: <http://www.bundesarchiv.de/recherche/index.html.de>
und <http://www.bundesarchiv.de/benutzungsmedien/filme> (27-2-2016)
- 7) Deutsches Filminstitut-Filmmuseum: <http://deutsches-filminstitut.de/archive-bibliothek/filmarchiv> (27-2-2016)
- 8) Bund Heimat und Umwelt e.V.: <http://www.bhu.de/bhu/content/de/index.html> (14-5-2016)

- 9) BBC: <http://www.bbc.com/culture/story/20160511-the-painter-who-entered-the-fourth-dimension> (30-11-2016)
- 10) Fernsehdokumentation über Nikos Koundouros: „O Erōtas tōn prōtōn planōn“, ERT (1997). <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000007586&tsz=0&autostart=0> (5-10-2015)
- 11) Interview mit Nikos Koundouros (Herbst 2011): <http://www.e-grammes.gr/article.php?id=5178> (6-10-2015).
- 12) Zentrum Kleinasiatischer Studien (Kentro Mikrasiatikōn Spoudōn): <http://en.kms.org.gr/> (15-2-2017)
- 13) Fiona Macdonald: *The painter who entered the fourth dimension*. URL: <http://www.bbc.com/culture/story/20160511-the-painter-who-entered-the-fourth-dimension> (30-11-2016)
- 14) <http://www.oxforddictionaries.com> (13-5-2016)
- 15) Benaki-Museum Athen: Biographie – Filmographie von Nikos Koundouros: <http://www.benaki.gr/files/eventfiles/links/ERGOGRAFIA.pdf> (20-2-2017)
- 16) Die Hexen von Smyrna: <http://www.marameimaridi.gr/english/index.htm> (20-2-2017)